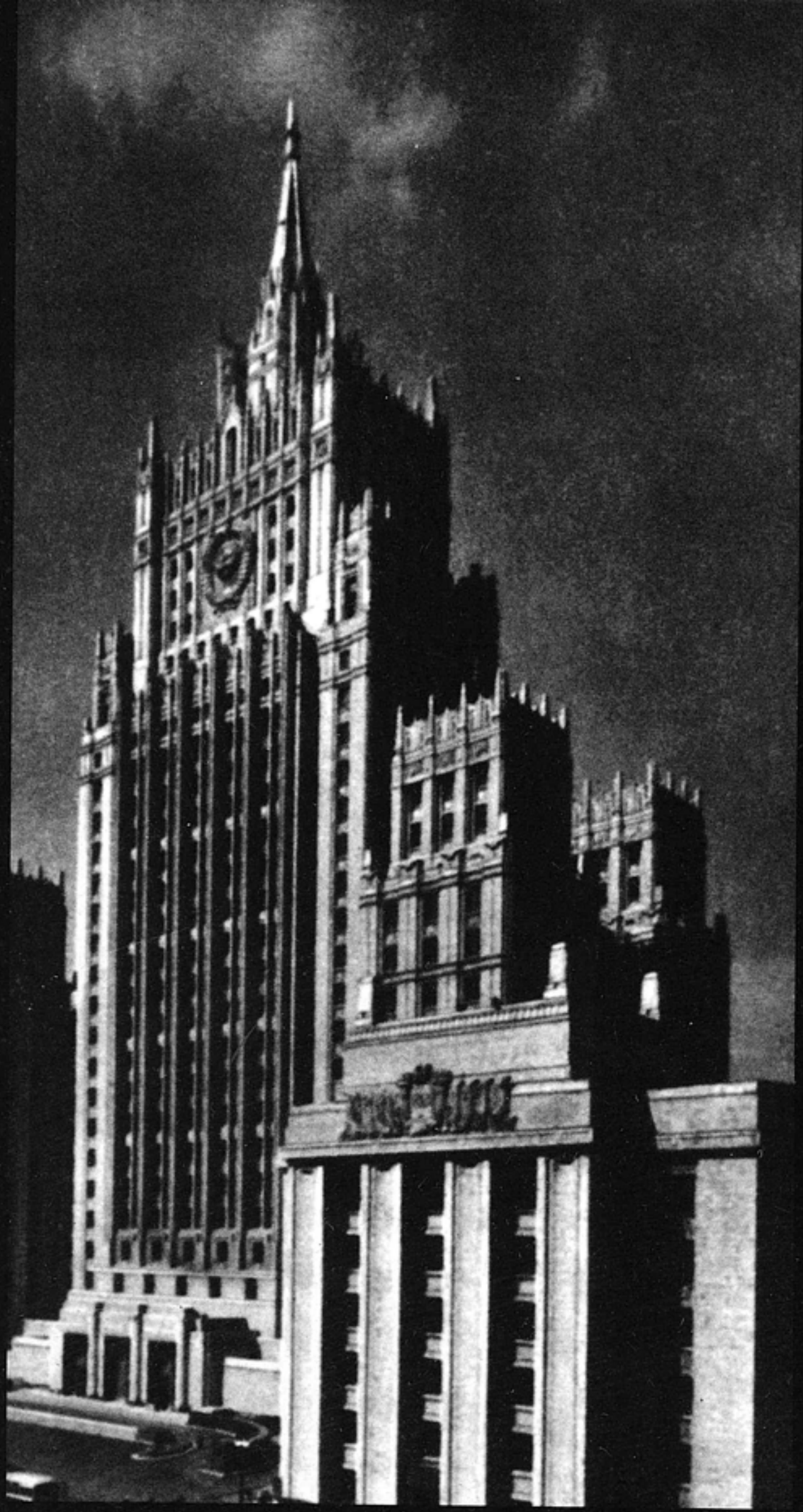
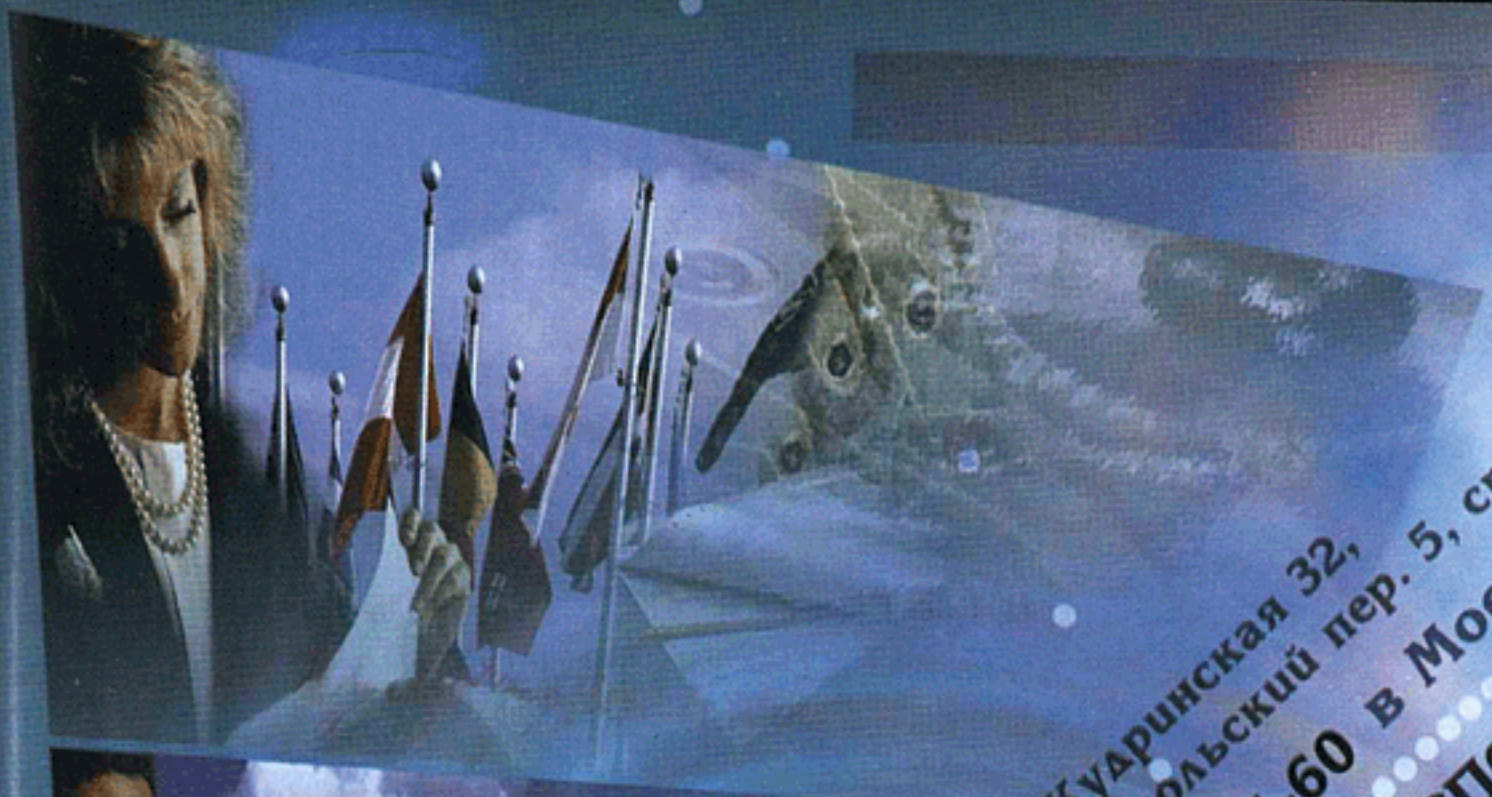
ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

1-1265/97

3





ул.Народного Ополчения 34, ул. Садово-Кудринская 32,
Малый Палашевский пер. 2/8, Яково-Апостольский пер. 5, стр. 1

ТЕЛ.: (095)947-11-60 в Москве
(812)291-3816 в СПб.

ВАША ПЕЙДЖИНГОВАЯ СЕТЬ В РОССИИ!

мобил ТелеКом

Где бы Вы ни были!

COMMUNICATION • GSM • COMMUNICATION •

Наш адрес:

в трех минутах

от Кремля

ул.Никольская, 4, оф.1

Вы же не пещерный человек ...

Сотовые телефоны самого современного европейского стандарта

тел. 298-0505, 298-0500, 298-0327

СОДЕРЖАНИЕ

4 Людмила Донец
МОСКВА В БИОГРАФИИ ПРОВИНЦИАЛКИ

АНКЕТА

7 КИНОТЕАТР МОЕГО ДЕТСТВА
Сергей Алимов, Михаил Глузский, Владимир Дашкевич, Татьяна Друбич, Михаил Ефремов, Александр Збруев, Армен Медведев, Александр Пороховщиков, Михаил Ромадин, Александр Филиппенко, Валерий Фрид, Федор Хитрук, Никита Хубов, Карен Шахназаров

ФИЛЬМЫ

29 «ПАРТИЙНЫЙ БИЛЕТ»
Евгений Марголит
ЧУЖИЕ ЗДЕСЬ НЕ ХОДЯТ?

34 «НОВАЯ МОСКВА»
Вадим Алисов
СЕМЕЙНАЯ РЕЛИКВИЯ

38 «НЕБО МОСКВЫ»
Н.Сиривля
НЕБО НАД МОСКВОЙ

41 «У ТВОЕГО ПОРОГА»
Людмила Донец
«РЕБЯТА! НЕ МОСКВА ЛЬ ЗА НАМИ?»

44 «Я ШАГАЮ ПО МОСКВЕ»
Александр Свободин
ПО КАКОЙ МОСКВЕ МЫ ШАГАЛИ

47 «ТРИ ДНЯ ВИКТОРА ЧЕРНЫШЕВА»
Марк Осепьян
ПРОСТЫЕ ПАРНИ

50 «ТРИ ТОПОЛЯ НА ПЛЮЩИХЕ»
Александр Борщаговский
У НАС НА ПЛЮЩИХЕ

55 «ИЮЛЬСКИЙ ДОЖДЬ»
Петр Шепотинник
БОЛЬШАЯ МОСКВА

58 «ПЕЧКИ-ЛАВОЧКИ»
Анатолий Заболоцкий
МОСКВУ СНИМАТЬ СЛОЖНЕЕ, ЧЕМ ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ ГОРОДА

60 «МОСКВА СЛЕЗАМ НЕ ВЕРИТ»
Наталья Балынина
МОСКВИЧИ И ГОСТИ СТОЛИЦЫ

64 «ТАКСИ-БЛЮЗ»
Екатерина Истомина
ГОРОД-ШОУ

ИМЕНА

69 Р.Юренев
ТРИ МОСКВЫ ИЛЬИ КОПАЛИНА

74 Андрей Зоркий
«ЧТО СКАЗАТЬ ВАМ, МОСКВИЧИ, НА ПРОЩАНЬЕ?..»

79 Савва Кулиш
МОСКВА КОНЦА ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ

ИЗ ИСТОРИИ ГОРОДА

83 Андрей Дьячков
МОСКВА НЕ СРАЗУ СТРОИЛАСЬ

90 Владлен Сироткин
ЧЕТЫРЕ ХРАМА ХРИСТА СПАСИТЕЛЯ: ПАТРИОТИЗМ, РЕЛИГИЯ И ПОЛИТИКА

98 Вячеслав Глазычев
УМЕРЕННЫЙ МОСКВИЗМ

ИЗ ИСТОРИИ КИНО

107 В.Михайлов
БЕЗ ЦЕНЗУРЫ РОССИЯ НИКОГДА НЕ ЖИЛА

120 Т.Шуваева
ПРИЕЗД МАКСА ЛИНДЕРА В МОСКВУ

123 В.Баскаков
ЭТО БЫЛИ СЧАСТЛИВЫЕ ДНИ

МЕМУАРЫ

131 Лев Аннинский
КАК Я СОЗДАЛ ОБРАЗ ПОГРАНИЧНОЙ СОБАКИ

133 Алексей Баталов
НА ВЗГЛЯД АВТОЛЮБИТЕЛЯ

135 Будимир Метальников
О МОСКВЕ – С НОСТАЛЬГИЕЙ

142 В.Черных
МОСКВА БЬЕТ С НОСКА

СЕГИДА-ИНФО

145 Мирослава Сегида
ФИЛЬМЫ О МОСКВЕ

ПРОЗА

163 Анатолий Макаров
ПОСЛЕДНИЙ СЕАНС

172 Ирина Поволоцкая
МЫ СТОЯЛИ ПОСРЕДИ ПУСТЫРЯ...

175 SUMMARY

Людмила Донец

МОСКВА В БИОГРАФИИ ПРОВИНЦИАЛКИ

Л. Донец — приезжая и Фома — коренной москвич

Как и дядя булгаковского Берлиоза, Максимилиан Андреевич Поплавский, экономист-плановик, проживавший в Киеве, считавшийся, и заслуженно, одним из умнейших людей в городе, я всегда хотела одного — переехать в Москву. «...Не радовали весенние разливы Днепра, когда, затопляя острова на низком берегу, вода сливалась с горизонтом», «...не радовал тот потрясающий по красоте вид, что открывался от подножия памятника князю Владимиру».

Умный Поплавский, понятно, имел цель — квартира Берлиоза. А мне-то что надо было? Не пойму. И не за песнями, и не за любовью, и не за кинематографом (литературу я всегда любила больше). Похоже, у меня еще не было исторического сознания, и я проделала путь всего русского народа — из Киевской Руси в Московскую — интуитивно. А по правде говоря, я ехала в Москву «за туманом», как было принято у моих сверстников. «За туманом и за запахом тайги». Мне все смутно казалось, что я живу где-то на краешке земли, а ведь есть центр этой земли, и этот центр, конечно же, Москва. «Начинается Земля, как известно, от Кремля». А значит: ехать надо.

Впервые в жизни я попала в Москву в 1957 году на Всемирный фестиваль молодежи. До этого времени я никуда из Киева не выезжала — денег в доме никогда не было. А тут в Москве объявилась подруга маминого детства и написала, что «если не ты, Ниночка, то пусть приедет Людочка, я возьму ее на полное довольствие».

Знакомилась я с Москвою, как «ученый малый, но педант». Купила подробнейший путеводитель и ходила по всем кружочкам и крестикам, которые были там проставлены. Вот вы, москвичи, были ли, к примеру, в музее Васнецова или в музее Скрябина? Слабо?! А я была. Да что там музеи?! По карте ВДНХ я пропахала всю выставку вдоль и поперек, так что где какой павильон с сосисками или дегустацией и где утки в пруду — знаю. И на самом фестивале ничего не пропустила. Вы не поверите, но я, безродная, безбилетная козявка, побывала на всех представлениях и концертах, куда только успевала. Где мальчика с пригласительным билетом привораживала, где сливалась с толпой. Самых сильных впечатлений было два: рыжий мим из Израиля (откуда бы это, из Израиля?!) и английский джазовый оркестрик, где отчаянно пел и изгилялся седой, как я понимала, старый мужик, — помню, очень стыдно было.

Уж не знаю, чем я не угодила маминой подруге детства, только однажды, посредине бала, возвращаюсь в деревянный домик в Лефортово (а надо сказать, что тогда по всей Москве сразу за центром начинались такие деревянные домики, покрашенные наспех к фестивалю и подчас подпертые бревнами, чтоб хоть на праздник не завалились), так вот, значит, возвращаюсь в домик, в сенцах стоит мой чемоданчик (как потом писала мамина подруга, «я с любовью собрала вещи Людочки»), а квартира закрыта на замок.

Вы, может, думаете, что я расстроилась? Ничуть. Чемодан я сдала в камеру хранения и пошла продолжать знакомство со столицей. Как сейчас помню, на мне была черная шелковая юбочка, белая нейлоновая кофточка с бархатным черным бантиком и розовый жакет-разлетайка. Словом, хорошенькая такая.

Так я ходила до ночи, а ночь решила провести на Белорусском вокзале — вроде я куда-то еду. Но по-фести-

вальному бдительная милиция меня очень скоро раскусила и повела в отделение. Там уже сидели несколько таких же веселых девочек. Если совсем напрямик, они были несколько веселее, чем я. Милиционеры нас рассортировали, и меня снова вытолкнули прямо на улицу, не разрешили отсидеться на вокзале.

А уж ночь спустилась, и дождик накрапывает. Иду я себе, красивая, двадцатилетняя, подъезжает машина, открывается дверца, и я сажусь среди ночи в машину к незнакомому мужчине. Вот ведь до чего разврат в столице крепчал уже в те баснословные года. Ну, не знаю, что было у мужика на уме по первопутку, но, видно, глупость моя была видна каждому не хуже, чем в письменных текстах у подданных Петра Великого. Вы, конечно, не поверите, но мужик ко мне не только не приставал, а, узнав мою занимательную историю Золушки и почти принцессы, возил всю ночь по Москве и, обнаружив, что я не емши цельный день, отвез в аэропорт Внуково и накормил ужином (все остальное было закрыто, ночь на дворе!). Короче, москвич — и не какой-нибудь косой-кривой, а видный — с большой для себя пользой провел одну из ночей на Молодежном фестивале 57-го года в Москве.

Занялась заря другого дня, а я все в той же позиции. «Гуляю, ара, туда буду погулять, обратно буду погулять». «Все дело в том, что у невесты приданого в помине нет». Проще говоря, денег у меня было только на то, чтобы сдать чемодан в камеру хранения. Но я ждала перевод от мамы, чтобы добить фестиваль (не уезжать же, в самом деле, в разгар праздника) и купить обратный билет.

И вот вы опять же не поверите и будете не правы. Подхожу я уже ближе к ночи второго дня к гостинице «Центральная», что в центре улицы Горького, направляюсь прямо к администратору, рассказываю свою сказочную историю, оставляю паспорт и — без денег!!! (сказала, что будут завтра) — поселяюсь в двухместном номере. А вы говорите: Москва слезам не верит!.. Дальше уже неинтересно. Проза жизни. Деньги пришли, я пожила в гостинице несколько дней, порадовалась фестивалю и отбыла в Киев.

Это я к чему вам, дорогие граждане, все рассказываю? К тому, что кто смел, тот в Москве не пропадет. А трус, как известно, не играет в хоккей, не пьет шампанское и не живет в столице нашей Родины — Москве.

Потом, в 60-е, я училась в Москве во ВГИКе. Это такой рыцарский Орден кинематографистов. И вообще отдельный рассказ. Лучшие годы нашей жизни. Потом поселилась в этой самой Москве, надеюсь, до упора.

Прежде я очень любила бродить по Москве знойным летом (южанка все-таки), когда все москвичи съезжали на дачи. Бредешь по кривеньким переулочкам. Тишина. Никого. (Опять же, вижу, не верите.) Узоры от листвы старых лип под ногами. Жарища. Бредешь и таешь...

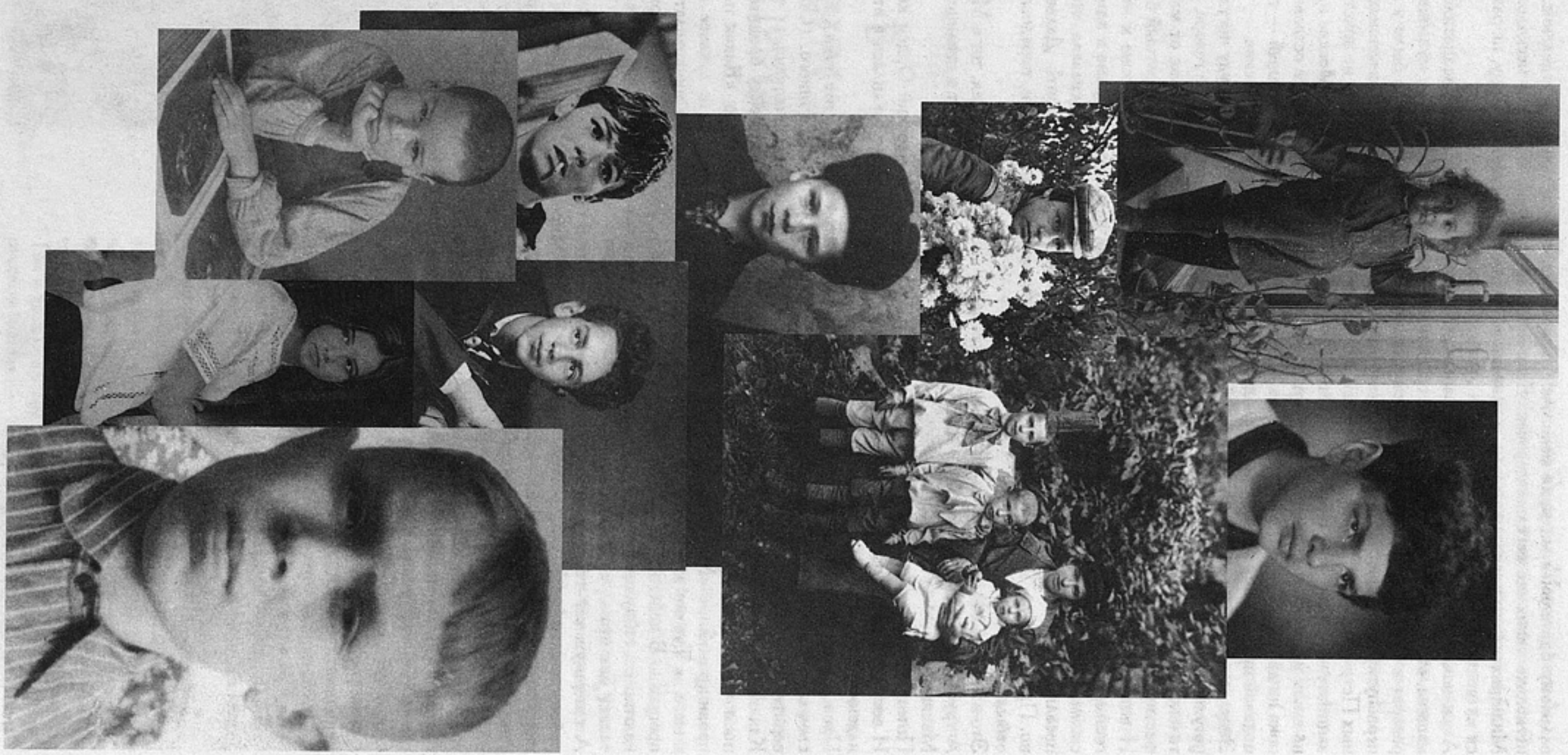
Как-то, помню, я сказала одной даме, укорененной москвичке, что пойду бродить по Москве. Она посмотрела на меня с сожалением и произнесла медленно и отчетливо: «Какая ты, Люда, все-таки провинциалка...» «Мой миленочек лукав, меня дернул за рукав: я ж лукавее его — не сказала ничего...» Так вот я, как бывшая принцесса, не сказала ничего, а только доброжелательно улыбнулась, прощаясь. В действительности же мне сильно показалось, что дама — сама-то провинциалка, но я ей не открыла тайну ее души. Да, москвичи, конечно же, наглые. Это знает вся Россия. И похоже, я сама такая. Так что — сочтемся славою...

А теперь уж как-то все не хватает времени и души, чтоб бродить по Москве. Один маршрут — на работу и домой. Но я не ропщу. Помню, у Марии Мироновой с Александром Менакером была интермедия, где ему, по роли — молодому специалисту, нужно было уезжать из Москвы, а она, жена, уезжать никак не хотела и мотивировала это тем, что в Москве есть Третьяковка. «Но ты же никогда в ней не была!» — «Но я же всегда могу туда пойти». Вот так и я. В новой Третьяковке не была, но твердо знаю, что всегда могу пойти. И, может быть, это не так уж смешно.

Живу я в новом районе, за мной Москва кончается, окрестности Москву мало напоминают, и она снова где-то там, «за туманом», где и должен находиться центр земли. За туманом и за горизонтом.

Скоро у старушки праздник. 850 лет. Вот сколько прожила «России-матушки хмельная голова». Снова фестивали, песни, гулянья. Люблю я ее, беспутную. «Я давно хотел такую, и не больше и не меньше».

А Н К Е Т А



КИНОТЕАТР МОЕГО ДЕТСТВА

Сергей Алимов,
художник

Надо было перелезть через забор и спрыгнуть на какие-то столики, стоявшие во дворе кинотеатра. Все благополучно перелезли и спрыгнули. Все, кроме меня. Когда я последним спрыгнул с забора, столик проломился подо мной. На шум тут же сбежались люди, и я был схвачен, скручен и приведен пред грозны очи директора кинотеатра. Мне было очень страшно. Директор спросил мой телефон, позвонил моей маме, и я был отправлен домой. Дома меня ждала взбучка. Правда, не слишком суровая. Так печально закончился мой самостоятельный поход в кинотеатр при клубе имени Горького на картину «Доктор Калюжный». Мне было тогда семь лет.

Мы жили на Зубовской площади, и «нашими» кинотеатрами были «Художественный» и кинотеатр «Арс» на Арбате. Спрос на фильмы был огромен, билеты стоили недорого, и чтобы посмотреть новую картину, приходилось выстаивать огромные очереди. Помню, как мама с ночи ходила занимать эту очередь. Поход в кино становился событием.

А вскоре после войны появились трофейные фильмы. Особенно много их показывали в клубе текстильной фабрики «Красная роза». Поскольку туда было легко, как тогда говорили, «протыриться», то есть пройти без билета, мы, мальчишки, бывали там очень часто.

Нас тогда привлекало все, связанное с приключениями, с баталиями: «Тарзан», «Знак Зорро», «Мститель из Эльдорадо», «Мятежный корабль», отечественные «Александр Невский», «Суворов», «Петр Первый» с Симоновым, «Остров сокровищ». На эти фильмы ходили по многу раз. Их пересказывали друг другу, показывали в лицах. Был даже особый стиль такого пересказа, свои клише, определенное «звуковое сопровождение». Тогда, что бы я ни смотрел, все мне нравилось. Сейчас, конечно, я понимаю, что среди трофейных фильмов было много коммерческих поделок. Но тогда они производили огромное впечатление.

Диснеевская «Белоснежка и семь гномов» — первый мультик, который я посмотрел. Конечно, я даже и не мечтал о том, что мультипликация станет моей профессией. «Белоснежка» просто поразила меня. Пожалуй, в дальнейшем только один мультфильм произвел на меня столь же сильное впечатление — «Желтая подводная лодка» с «Битлз» Джорджа Даннинга. Но это было гораздо позже.

Уже перед последним классом художественной школы я твердо решил идти во ВГИК учиться искусству мультипликации.

Записал Тимур Бордюг

Михаил Глузский,
актер

Конечно же, когда я был еще мальчишкой, а потом и молодым человеком, очень часто ходил в кино, причем в те кинотеатры, которые сейчас практически никто не знает и не помнит. Это и понятно — их уже просто не существует. Я жил в районе Малой Басманной. Относительно недалеко от нас было несколько кинотеатров. Один из них — на Покровке, в районе Земляного вала, — назывался очень интересно: сначала он был «Нероном», а потом его переделали в «Спартак». Сейчас на этом месте высится огромный «Новороссийск». Немного выше тоже было два кинотеатра: первый величественно назывался «Волшебные грезы», а второй — малюсенький кинотеатрик в проезде от Покровки к театру «Современник», при выезде на Чистые пруды... — я уж и не помню его названия. И еще недалеко, между Красными воротами и Земляным валом, был кинотеатр «Ривьера». Очень красивое название, дореволюционное еще. Так что кинотеатрами я был, к счастью, окружен со всех сторон.

Их было невероятно много, буквально на каждой улице. Ходил я в основном на утренние сеансы. Это было значительно дешевле, ведь билет стоил немыслимые деньги: 15 — 25 копеек, а то и больше! 50 копеек — вечерний сеанс, с оркестром или певицей в фойе (надо сказать, что многие очень хорошие певицы вечерами подрабатывали в кинотеатрах). Но откуда же я мог взять такие сумасшедшие деньжищи?! Даже если я и покупал билет, то самый-самый дешевый. Но обычно проникал, просачивался и тихо пристраивался где-нибудь сбоку, пересаживался с место на место, если сгоняли. Потом были сеансы только для взрослых, а маленьких (до шестнадцати лет) туда категорически не пускали. Хотя, разумеется, я часто проходил на них нелегально. Делал вид, что мне уже давным-давно шестнадцать, всячески старался выглядеть старше. В общем, пробирался как мог, лишь бы только попасть. Способов просочиться было много, обычно все зависело от устройства кинотеатра. Вот, к примеру, кинотеатр «Колизей» (это то здание, где сейчас находится театр «Современник», а до него была школа киноактера), так вот выход из этого кинотеатра в левое фойе, а вход — в правое. Разумеется, была маленькая возможность при известной доле хитрости и ловкости затесаться снова в ту публику, которая шла на следующий сеанс. Могу похвастаться тем, что иногда этот номер удавался на славу.

Я безумно любил кино, я любил ходить туда, смотреть фильмы... приблизительно эдак лет с восьми. И это совершенно не имеет никакого отношения к тому, что впоследствии я стал актером. Главным инициатором моей страсти к кинематографу была моя старшая сестра Людмила Андреевна. Она вела записи всех, представляете, всех фильмов, которые тогда крутили! К сожалению, эта своеобразная картотека безнадежно утрачена. Она собирала и открытки с известными актерами. Более того, ее подруга послала письмо самому Рудольфу Валентино. И что вы думаете, из Америки пришла открытка с автографом Валентино! Автограф, конечно же, был факсимильным. Тамошняя контора, как говорится, работала нормально.

Самый первый фильм, на который меня привела сестра, я смотрел не в кинотеатре, а в клубе Плехановского института, фильм назывался «Глетчер смерти». Картина была с Гарри Пилем, очень знаменитым немецким актером.

Потом я ходил в кино с ребятами моего двора, а позже и с девушками. Обнимались, целовались в темноте, все как положено. Мы выискивали именно тот фильм, про который особенно много говорили или который шел где-нибудь на другом конце Москвы. Скажем, на Садово-Триумфальной или на Цветном бульваре в «Экспрессе». Или в здании Консерватории, ведь там тогда тоже был кинотеатр! «Колумб» или «Колосс», не помню.

Надо сказать, что фильмы очень хорошо рекламировались. Яркие рекламные щиты висели буквально на каждом углу, на трамваях. Например: «Идем смотреть «Путевку в жизнь»!» или «Все на «Чапаева»!» И люди шли толпами... По-моему, еще «Вечерняя Москва» в большом количестве печатала кинорекламу. Так что недостатка в информации не было. И мы как угорелые метались по всей Москве, старались увидеть буквально все, ничего не упустить. Было даже позорно не знать какого-либо фильма. Мы все время спрашивали друг друга, как бы хвастаясь: «А ты это видел? А это?» Бывало, что ради фильма дружно прогуливали школу. Смотрели и наши картины, и заграничные, без разбора. Причем по нескольку раз. «Собор Парижской Богоматери» я, например, смотрел дважды, проникнув нелегально, что называется, на «протырку». Вообще у меня был уникальный случай, своеобразный рекорд, можно сказать, когда я пять сеансов подряд, не отрываясь, смотрел немого «Робин Гуда», с титрами. Потом, правда, я повторил рекорд, посмотрев точно так же «Тарзана», но это было несколько позже. Помню, что особенно мы любили комиков: Гарольда Ллойда, Бастера Китона, Игоря Ильинского, Анатолия Кторова. И Чарли Чаплина, который появился позже. «Огни большого города» я смотрел в кинотеатре «Прага». До сих пор помню свои слезы. Еще одним невероятным моим потрясением была «Путевка в жизнь». Сейчас невозможно себе вообразить, как тогда влияли на нас киногерои! Какое умопомрачительное количество разрезанных пальто и платьев было после «Путевки в жизнь»! Ужас. Признаюсь на старости лет, что и ко мне приходили разгневанные родители той девушки, которой я лихо разрезал бритвой новое платье. Мы постоянно играли в то, что видели на экране. В Чаплина. В Чапаева. Хотя я уже был далеко не мальчишка, но все равно играл. И в Жигана, и в Кольку-Свиста, и в Мустафу. У меня, например, была романтическая кличка Бродяга... Я ею ужасно гордился. Одним словом, кино было магнитом, волшебством, развлечением и жизнью одновременно. Хотя сейчас, с появлением телевизора, это даже трудно себе представить.

Записала Е.Истомина

Владимир Дашкевич,
композитор

Однажды в школе нам задали посмотреть фильм (точно не помню, «Адмирал Нахимов» или «Адмирал Ушаков») и написать о нем сочинение. Фильмы эти я видел. Они мне не очень

нравились. Пересматривать их не хотелось. Но выхода не было. Однако как раз в это время в «Комсомольской правде» вышла рецензия на «Адмирала...». Я «передул» ее от слова до слова и сдал в качестве сочинения. Учителю словесности Владимиру Николаевичу сочинение это так понравилось, что он прочел его перед всем классом. Отличник Лукьянов, которого я считал тогда своим другом, предал меня, «заложил», как говорится. А потом даже написал заметку в нашу стенгазету, где поносил меня на все лады. После этого дружба наша кончилась.

Я не очень любил советское кино, и даже такие фильмы, как «Чапаев», на меня не производили большого впечатления. И «Александр Невский», которого часто «крутили», оставил меня равнодушным. Но мне очень нравилась замечательная музыка Прокофьева к фильму. К тому же я очень любил и люблю до сих пор наших актеров Черкасова и Чиркова. Но кино уже тогда производило на меня впечатление какого-то картонного действа.

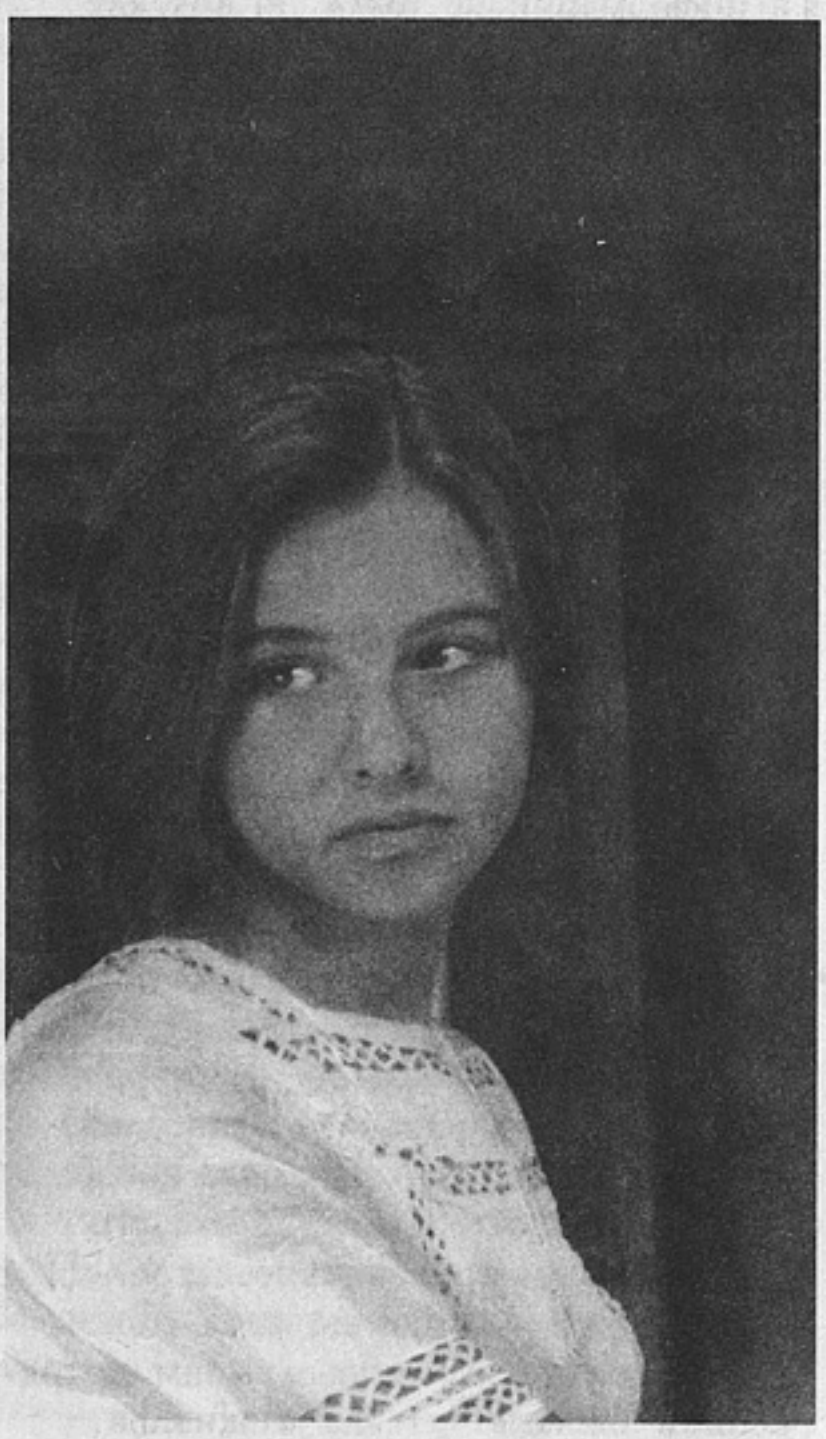
Однако мне нравились «Поручик Киже» с Э.Гариным, «Дон Кихот» с Н.Черкасовым, Фаина Раневская, Ростислав Плятт, Борис Андреев, Петр Алейников. К «Волге-Волге» и «Веселым ребятам» я относился в целом спокойно. Хотя меня всегда поражало то, как удивительно в «Веселых ребятах» снята сцена драки музыкантов. Каждый эпизод в ней длится секунду-полторы — мельче «нарубить» уже нельзя. Нужно было без сучка, без задоринки записать музыкальное сопровождение к этим эпизодам и смонтировать так, чтобы все оказалось на своих местах.

А вот трофейные фильмы я обожал. Я мог ходить на них до бесконечности. «Индийская гробница», «Багдадский вор» с Конрадом Вейдтом, «Серенада Солнечной долины», «Джордж из Динки-джаза», «Большой вальс»... Словом, вполне обычный для тех лет «набор». Среди зарубежных актеров на первом месте у меня стоял Чаплин.

Я жил на Кропоткинской, рядом с арбатскими переулками, и чаще всего мы ходили в кинотеатр «Художественный». В наших глазах он имел серьезное преимущество перед другими кинотеатрами: после сеанса публика выходила из зала через толпу людей, ожидавших, пока зал освободится. Можно было легко смешаться с этой толпой и снова пойти на сеанс. Таким образом на те фильмы, которые нам нравились, мы ходили по три-четыре раза, нередко прогуливая при этом школу. Выйдя утром из дома, я частенько шел не по направлению к Зачатьевскому монастырю, где находилась школа, а к Арбатской площади.

Школу я закончил в 51-м году, и после этого началась уже совсем другая жизнь...

Записал Тимур Бордюг



Татьяна Друбич, актриса

Мне шесть лет. Лежу в проходной комнате, не сплю. Родители ушли в «Мир» — шикарный новенький киноте-

атр — на французских «Мужчину и женщину». Почему-то меня это очень беспокоит: кажется, теперь у нас дома что-то изменится. Вообще в те дни Москва разделилась на тех, кто увидел какого-то Мужчину и какую-то Женщину, и тех, кто еще не смог их увидеть. Родители возвратились поздно, и я, услышав возбужденный шепот в соседней комнате, поняла, что фильм — про брошенных мальчика и девочку, которые воспитываются в детском саду, а ее мама и его папа приезжают только на выходные. Мне было страшно и странно, почему же это так всем нравилось, и я не понимала, что будет дальше со мной и братом, если родители по ночам так и будут восхищаться чужой бедой, а мама с утра, делая гоголь-моголь, будет меланхолически напевать: «Ля-ля-ля — ляляляля...»

Мне было жизненно необходимо во всем этом разобраться. Подбила товарищей по двору смотреть страшные приключения индейцев «Потомки кумульду» на дневном сеансе в «Мире». При этом точно знала, что останусь там до вечера под креслом — на «Мужчину и женщину». Удивительно, что «Потомки кумульду» оказались советской картиной «По тонкому льду» — про исследователей Полярного или Заполярного круга. Товарищи мои чуть не убили меня, не поддержав авантюру остаться до вечера в зале, переползая под рядами. Я переползала одна и увидела прекрасную женщину в необыкновенной дубленке и черных очках, в которую влюбился необыкновенный мужчина на спортивной машине. Брошенных детей я не заметила.

Вообще недоступность того, что было почему-то необходимо увидеть — как будто от этого зависела вся жизнь, — меня преступно преследовала. Живя в Большом Сухаревском переулке, рядом с «Ураном», «Форумом» и «Миром», я, не имея — по малолетству — возможности доехать до «Иллюзиона», посмотрела нелегально всю труднодоступную роскошь тех лет: «Маркизу» во всех вариантах, «Белые розы для моей черной сестры», «Королеву Шантеклера»...

Москва тех лет для меня — это не город, а москвичи. Мои разные товарищи — дворовые, которые могли составить компанию на индийское и индейское кино; профессорские дети, с ними я позже смотрела «Дворянское гнездо», и позже — киноманы, с открытыми ртами слушавшие Кушнировича в «Иллюзионе». Тогда узнавались «Андалузский пес», «Золотой век», Феллини, Висконти.

Самое трудное было накопить на билет. Я «ломалась» на семикопеечном фруктовом и эскимо на палочке за одиннадцать копеек. Билет стоил, кажется, двадцать. Но выбора не было. Только в кино можно было увидеть настоящую, красивую, полноценную и понятную мне жизнь. Дома, в гостях, во дворе и в школе мы говорили о кино, то есть косвенно — о любви и о... космосе. Любимыми были Гагарин, Трентиньян и все, кто на них похож. Помню папу, который редко выпивал, а если и выпивал, то очень весело. Тогда он любил всех женщин и памятник Юрию Долгорукому. Как-то, выйдя из «Арагви», он взобрался на этот памятник. Помню тревожную ночь: мама вызволяет папу из этой истории. В Москве всегда было лето, свежее молоко, которое приносила молочница, и докторская колбаса. Кроме кино была еще картинка за окном. Все детство прошло на подоконнике дома на Переяславке. На нем я ела, быстро делала уроки на пятерки, потому что ничего нельзя было пропустить: дворовые мизансцены менялись чаще, чем в моем любимом кино, а я страдала комплексом неучастия.

И вдруг — смешно. Мне двенадцать. В школе отбирают детей для фильма И.Туманян «Пятнадцатая весна». Почему-то опять кажется, что в Москве все время лето. Фильм про пионера-героя Сашу Чекалина, а я — его довоенная любовь. Родители против. Только бабушка готова возить меня на студию Горького на бесконечные пробы через всю Москву. И вот я утверждена. Но мне жутко, что предала всех моих товарищей по кинотеатру. Теперь я уже не с ними. Знаю, как делается кино и как попадаются простодушные, среди которых я была так счастлива...

И в дальнейшем география моей жизни была привязана к кинотеатру. Чем взрослее я становилась, тем больше узнавала Москву — и только по кинотеатрам. Появился любимый клуб (не помню его названия) за «Ударником», почему-то относившийся к кондитерской фабрике «Красный Октябрь». Там шли циклы: Дина Дурбин, Марлен Дитрих, Вивьен Ли... Этому подчинялась вся жизнь, и она незаметно менялась изо дня

в день... Потом появились другие — диссидентствующие — просмотры, на которые мы ездили к семи утра к чертовой бабушке...

А потом, когда я уже почему-то работала на «скорой помощи», мне особенно везло: были у этой «скорой помощи» вызовы на кинофестиваль. Фестиваль — это опять лето, самое московское время. Тогда все не только знакомились, обменивая билет в кинотеатр «Россия» на билет в «Ударник», но и общались так, как нигде и никогда. Это были самые честные, романтические дни в Москве. Сравнимые лишь с очередью на похоронах Высоцкого и с единением у Белого дома в 1991 году... В «России» — лучшем кинозале Москвы без вентиляции — душным июлем бесконечные обмороки, сердечные и нервные припадки. Я, фельдшер 6-й скоропомощной станции в Косом переулке Москвы, оказываю по инструкции ПМП (первую медицинскую помощь). Она, инструкция, срабатывает, а я, «чуткий» начинающий доктор, держа руку на пульсе, никак не могу оставить потерпевшего и досматриваю с ним фильм.

На фестивале особые — фестивальные романы. Ты замечаешь человека в зале, он существует с тобой рядом почти сутки, и, как любящие по-настоящему, вы смотрите с ним в одну сторону. И вдруг это место пусто или его занимает другой — и это почти предательство, разрыв. Или неожиданно он провожает тебя после ночного сеанса домой, угощая трюфелем, самой дорогой конфетой в буфете. Свидания не назначаются — они указаны в абонементе. В Москве по-прежнему лето.

Самое-самое светское, что было тогда, — Дом кино на Васильевской. Мне двенадцать лет, я выхожу на сцену перед своей премьерой... С годами Дом кино утрачивает свою пленительную недоступность, становится обыденкой. Единственное, что напоминает былые мифы, — ежегодная зимняя «Ника». Теперь она будет весной. Почти летом. Завтра я пойду на нее впервые...

Михаил Ефремов, актер, режиссер

Мои первые воспоминания, связанные с кино, чисто «производственного» характера: мы с какими-то детьми гуляем в Доме-музее Горького, где проходят киносъемки. Что это был за фильм, я абсолютно не помню, помню только, что нас должны были попробовать на детские роли в нем. Мне было тогда лет шесть. Сниматься в этом фильме я почему-то не стал.

Первые в жизни фильмы я смотрел по телевизору. Поэтому магии кино я сызмальства не чувствовал.

Очень активно ходить в кино я стал класса с четвертого. Добраться до школы было тогда очень сложно — ноги так и несли в кино. Мы жили у Никитских ворот, и чаще всего я ходил в «Россию»,

в Кинотеатр повторного фильма. Причем, насколько помню, всегда честно покупал билет.

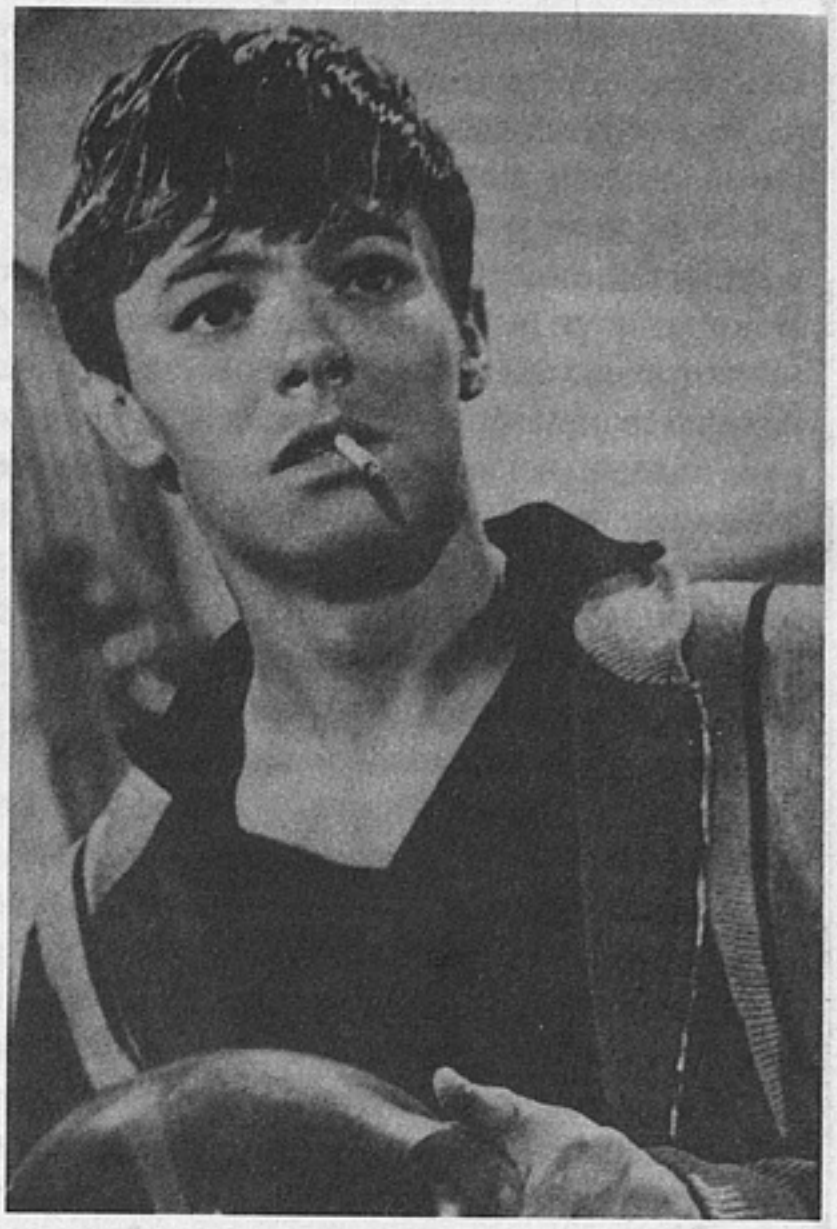
На утренних сеансах обычно сидели старушки и такие же прогульщики, как и я. Если фильм мне не нравился, я уходил. Надо сказать, что в то время — а это было в конце 70-х — я пересмотрел много всякой ерунды. И что мне уже тогда не нравилось — так это индийские фильмы, я их просто не мог смотреть.

Все комедии — я почему-то помню только французские, других не было — я смотрел по многу раз. «Чудовище», «Великолепный», «Укол зонтиком», «Замороженный», «Высокий блондин в черном ботинке» — французский кинематограф часто был причиной моего отсутствия на уроках. Причем если наших актеров я видел у себя дома, в быту, и они были для меня обыкновенными людьми, то на актеров иностранных я смотрел как на сказку, как на каких-то небожителей.

В 1973 — 1974 годах, когда мне было десять-одиннадцать лет, в специальном зале кинотеатра «Октябрь» показывали стереоскопические фильмы — «Таинственный монах» и «Невероятные приключения итальянцев в России». На меня они произвели тогда большое впечатление.

Но только посмотрев «Сталкера» Тарковского на премьере в Белом зале Дома кино, я почувствовал, что кино — большое искусство. Только после этого фильма я стал смотреть картины осмысленно.

Записал Тимур Бордюг



Александр Збруев, актер

50-е годы. Мы жили тогда на Арбате. Мне повезло. Мать моего друга работала контролером в «Художественном», и мы с ребятами только и делали, что ходили в кино.

В округе было пять кинотеатров. Работать они начинали с девяти утра. Всякий раз по дороге в школу, особенно если первый урок не был приготовлен, я не мог противиться искушению зайти в кинотеатр. Школу я прогуливал регулярно, учился плохо, кино любил, конечно, гораздо больше, чем учебу. Можно сказать, что в какой-то степени кино для меня начиналось с прогулов школы. Частенько я писал от маминого имени записки учителям и расписывался вместо мамы. Получалось это у меня так хорошо, что, насколько я помню, меня ни разу на этом не поймали.

В ту пору мне нравились все фильмы, просто одни меньше, а другие больше. И даже если картина и не производила на меня большого впечатления, я всегда досматривал ее до конца.

Протыриться на фильм — пройти без билета, спрятавшись за спину взрослого, — это составляло особую статью наших развлечений. И нужно было обладать определенным талантом, чтобы не быть пойманным дежурными, ходившими по залу во время сеанса.

Если, прогуляв урок, мы не попадали в один кинотеатр, то шли в другой. В кинотеатре «Метрополь», к примеру, можно было безвылазно провести полдня: в нем было три-четыре небольших зала, и в каждом показывали разные фильмы.

Я очень хорошо знал актеров того времени — Василия Ванина, Марину Ладынину, Михаила Астангова, Петра Алейникова, Бориса Андреева, Сергея Лукьянова, Николая Мордвинова, Веру Марецкую. «Котовский», «Малахов курган», «Человек с портфелем», «Мы из Кронштадта», «Секретарь райкома», «Чапаев», «Индийская гробница», «Газовый свет», «Три мушкетера» — вот мои любимые фильмы.

На любой новый фильм в кинотеатр «Художественный» всегда выстраивались очереди. Вокруг шныряли мальчишки-спекулянты, торговавшие билетами. «Навар» с одного билета по нынешним временам кажется очень небольшим — от силы пятачок. Однако у нас, арбатских босяков, подобная торговля всегда считалась делом позорным, и я ею никогда не занимался.

Мой старший брат был актером в Театре Вахтангова. К нему часто приходили его друзья-вахтанговцы. Хотя до выпускного класса я и не думал поступать в театральное училище, но, видимо, атмосфера, царившая в доме, подготовила меня к такому решению. И когда я закончил школу — надо сказать, неважно, — то решил поступать в Театральное училище имени Щукина. Ведь туда не нужно было сдавать ни алгебру, ни геометрию, ни тригонометрию, с которыми дела у меня всегда обстояли так себе.

Записал Тимур Бордюг

Армен Медведев,
киновед

Весьма распространенное представление о том, что в эпоху моего детства (а это военное и послевоенное время) жизнь была достаточно бедна зрелищами, развлечениями, на мой взгляд, совершенно неверно. Во всех сферах развлечений (я настаиваю именно на этом слове, потому что детство ищет прежде всего развлечений) выбор был достаточно велик. Это и стадионы, где регулярно, начиная с 1945 года, проводились первенства Москвы среди разных возрастных групп (лично я болел за «Динамо»). Это и домашнее радио с замечательными рубриками, как «Театр у микрофона», с записями эстрадных концертов. Если не было возможности посещать концертные залы или театр, следить за кумирами, то радио, как говорится, доставляло

их на дом. Конечно, в круг развлечений входили и театры. Кстати, посещение театра было заложено в школьную программу. Тогда нашими театрами были в основном детские: Центральный детский, ТЮЗ, театр Образцова. Иногда и МХАТ. Моим первым мхатовским спектаклем были «Три сестры» Немировича-Данченко. Приблизительно с 1951 года появилось и телевидение. Потом библиотеки: юношеский читальный зал Ленинки, Некрасовка. Музеи, которых тогда было очень много, и в большинстве случаев они были бесплатными. И было кино. Но я должен сказать, что для московского подростка кинотеатр не был единственным источником знаний и единственным развлечением. Нам было из чего выбирать.

Я жил тогда в Хлебном переулке, он находится между улицей Герцена и Воровского, если по-современному, то между Большой Никитской и Поварской. «Кинотеатром моего детства» был целый куст прилегающих кинотеатров: Кинотеатр повторного фильма (самый первый мой кинотеатр), Театр киноактера на улице Воровского, «Художественный», «Центральный». Почему именно эти? Видимо, это была какая-то географическая сердечная привязанность, мы чувствовали, ощущали что это — «наше». Наш район, наша улица. Однако граница «нашего» и «ненашего» была очень тонкой, неуловимой. Как у «детей Арбата», увековеченных А.Рыбаковым, — формально я могу причислить к ним и себя. И все же моя территория, стихия — площадь Никитских ворот, памятник Тимирязеву. В других районах, как, к примеру, Пречистенка и ее тихие, мощенные булыжником переулки, я чувствовал себя туристом. Хотя Пречистенку очень люблю.

Кинотеатр возникал и функционировал как место нашего общения, место встреч, как своеобразный маяк в течении нашей жизни. Хотя мы ходили во множество других мест: и в клуб МГУ, и в клуб «Красные текстильщики» за кинотеатром «Ударник», в кинотеатр «Москва», «Новости дня», «Наука и знание», Кинотеатр юного зрителя на Старом Арбате. То есть был какой-то свой круг с некоторыми отклонениями.

Кроме чисто географического мотива были и другие обстоятельства. Например, Театр киноактера был не просто кинотеатром, но еще и театром, там можно было увидеть живых актеров. Каждый кинотеатр имел определенную программу, свой репертуар, не знаю, сознательно это было сделано или нет. Но тем не менее, например, клуб МГУ больше показывал классику, там я смотрел «Петра Первого». «Красные текстильщики» по пятницам и субботам крутили трофейные фильмы. В кинотеатр «Новости дня» нас водили от школы: уроки литературы иногда заменяли полнометражным фильмом.

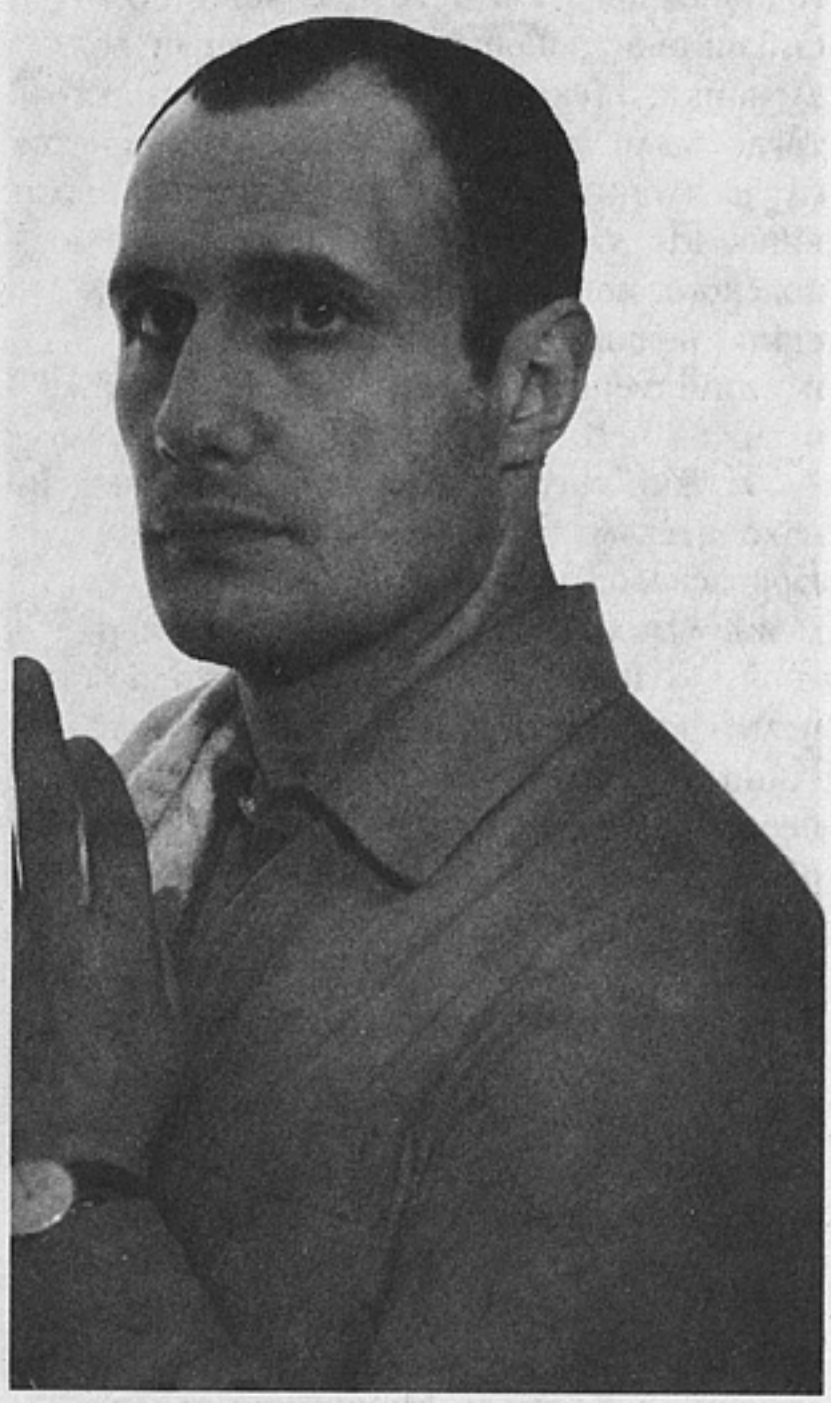
Прогуливал ли я школу ради кино? Не могу сказать, что постоянно. Но все же случалось. Были в этом и свои хитрости. Если мы прогуливали из-за кино, то для такого случая существовала специальная игра. В нашей школе, в моем классе был особый принцип первенства: необходимо было посмотреть каждый новый советский фильм в первый день и на первом сеансе. Это было принципиальным вопросом. Еще одно хвастовство заключалось в умении посмотреть фильм «детям до шестнадцати». Кстати, хочу отметить некоторые странности тогдашней цензуры. Например, фильм «Тарзан» мы смотрели без всяких ограничений и по нескольку раз. Хотя и сам Тарзан, и его девушка существуют там, можно сказать, в почти библейском виде. А вот чешский фильм «Ян Рогач», который я сам так и не посмотрел, был «взрослым». И причина тому была достаточно странной. Мой приятель, видевший эту картину, рассказал мне, что в ней нет ничего предосудительного, кроме, пожалуй, одной сцены: в замке короля танцевала какая-то цыганистая очаровательная женщина. То ли она слишком высоко поднимала юбку, то ли чересчур низко спадала ее блуза, в общем, что-то там было запретное... И из-за такой невинной сценки фильму и было дано страшное клеймо — «детям до шестнадцати лет». Но я, надо сказать, в отличие от многих не прибегал к разного рода ухищрениям, чтобы показаться билетерам старше своего возраста. Ну, иногда просил родителей сводить меня или шел в компании старших ребят. А потом пресловутый «Ян Рогач», если мне не изменяет память, был единственным «запрещенным» фильмом. У меня как-то не осталось в памяти жесткого возрастного кольца.

Как правило, я всегда покупал билет в кино. Стоил он до 1947 года пять

рублей, а потом, после реформы, 25 копеек. Денег как-то хватало, ходили в кино приблизительно раз в неделю. Понятие «протырки» для меня не существовало. Хулиганством я похвастаться не могу, хотя в совсем маленьком возрасте мое дворовое прозвище было Бандит. Но никаких конфликтов с милицией у меня не было. Ведь не надо забывать, что Старый Арбат (а это семь-десять минут пешком от моего дома) был правительственной трассой. А улица Воровского была трассой запасной. Поэтому существовал режим наблюдения. В будках сапожников сидели вовсе не сапожники, а строгие молодые люди. Тут уж особо не похулиганишь, да и соблазна к этому делу не было. Попробуй на площади Восстания или у Никитских ворот поорать, как Тарзан, или что-нибудь подобное выкинуть... Обстановка как-то не располагала к таким развлечениям. Хотя отдельные сцены из фильмов мы разыгрывали, например, из «Секретной миссии» или из «Падения Берлина».

Повторяю, что нам было из чего выбирать: театры, музеи, библиотеки, драматические кружки, стадионы и прочее. Но все-таки кино мы отдавали предпочтение. Кино давало бóльшую иллюзию, а соответственно, и остроту ощущений. Ведь в театре мы нередко криками пытались «помочь» любимым героям, когда те попадали в беду. В кино мы этого сделать не могли, а потому переживали в сто раз сильнее. Помню, как я ревел, переживая за Серую Шейку, когда под ней замерзала прорубь, и подкрадывалась злая лиса... Слез мы никогда не стеснялись. Ситуации из фильмов, афоризмы, аргументы часто становились нашими аргументами, нашими афоризмами. Кинематограф обладал еще одним важным качеством — соборностью. Сейчас этого уже нет, и этого не вернешь, человек стал более автономным, что по-своему прекрасно.

Записала Е.Истомина



Александр Пороховщиков, актер, режиссер

Я коренной москвич, но так уж сложилась моя судьба, что детство я провел не в Москве, а в Магнитогорске. Моего деда в 1941 году расстреляли, отец рано ушел из жизни. А мой отчим был архитектором, и его тогда направили в Магнитогорск. Мама и я, естественно, уехали с ним. Надо сказать, что жизнь моя в этом городе была разная. И не только серость, горе. Были и счастливые дни.

Чем можно было дышать в этом городе? Улица, дворовая компания — это одно дело, одна сторона. Театр?

Тогда я был еще слишком маленьким для театра. Книги? Я как-то особенно не любил их читать, гораздо больше любил слушать, как их читает моя мама. Хотя потом, конечно же, я прочел всю классику: Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого, Чехова. Но в детстве любил именно «слушать» книги. Что оставалось? Кино.

В основном это были трофейные фильмы. До сих пор помню «Багдадского вора», того, еще старого «Багдадского вора». А «Тарзан» с Джонни Вайсмюллером, чемпионом мира по плаванию! Фигура, красавец мужик! Да разве его можно даже сравнивать с нынешними Тарзанами! А зверюшки!? Ведь мы, мальчишки, смутно себе представляли, как выглядит крокодил или слон. А как прыгала обезьяна Чита! Боже мой, я когда ее вспоминаю, у меня даже слезы на глаза наворачиваются. Мы сидели и все это часами обсуждали где-нибудь в темном подъезде, на какой-нибудь грязной трубе. Помню обмусоленную папироску, одну на всех, ее чинно пускали по кругу и рассказывали, обсуждали подробности, детали. Составляли какие-то списки, заметки о фильмах, которые успели посмотреть.

Я все время, целыми днями орал по-тарзаньи, жутко свистел, улюлюкал, в общем, чего только не вытворял, подражая Вайсмюллеру. И на ветках сидел, пару раз с дерева падал, чуть жив остался. Кто-то Читу изображал, прыгал, как сумасшедший, с ветки на ветку. Девочки наши, уличные подружки, подражали Джейн. Эти картины говорили о чем-то очень светлом, очень хорошем, чистом. Они сделаны от сердца, от души, они не работали, как сейчас, на низменных инстинктах. И герои были там настоящие герои! Им хотелось подражать, их копировали.

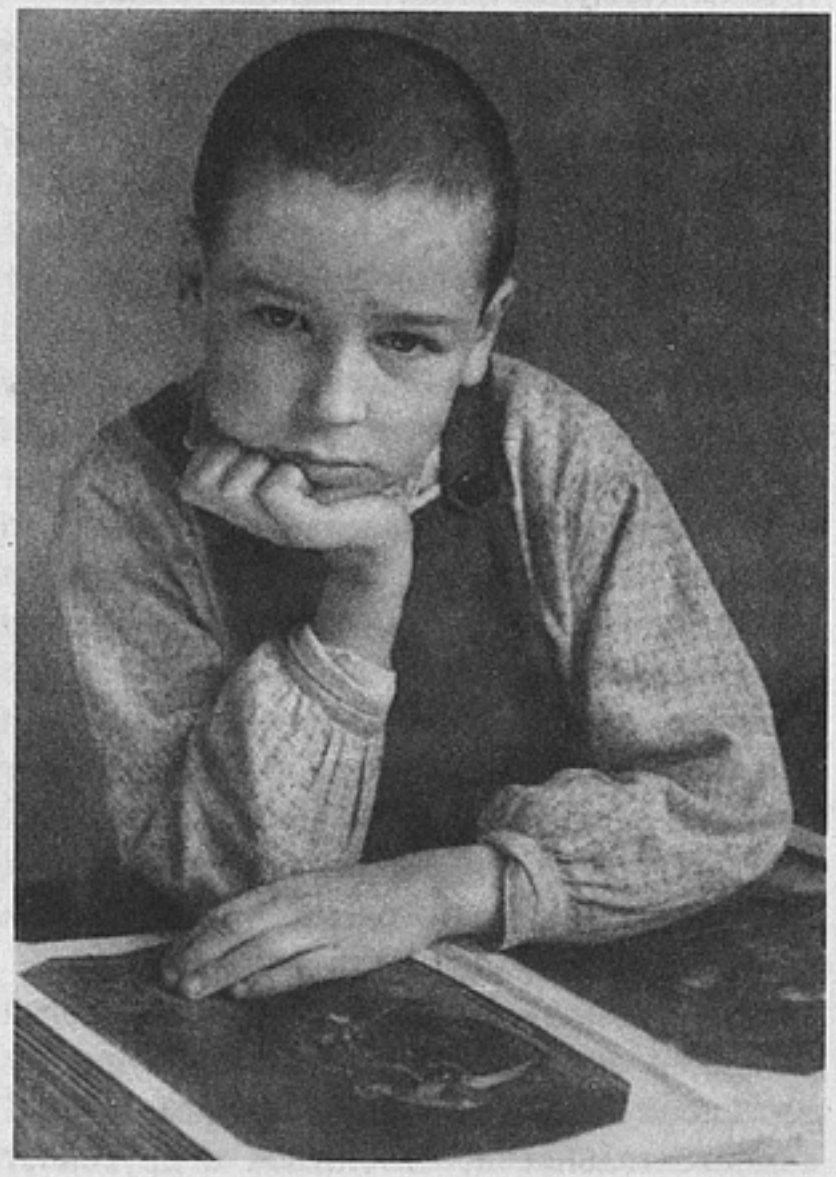
Стремление попасть в кинотеатр отвлекало от учебы, от уроков, я спокойно прогуливал ради фильма школу. Кино было важнее скучных школьных занятий. Не было дня, чтобы мы не бегали в кино. Мы ходили толпой по пятьдесят человек, такая магнитогорская шпана. Приходили в кинотеатр: драка, поножовщина была. А выходили уже спокойные, разговаривали, обсуждали... Возвышенно. Кино даже мирило нас, если мы, дворовые пацаны, дрались или ссорились. Потом не надо забывать, что это послевоенное время, нищета, голод, улица-то в основном была серой. Заборы грязные, обшарпанные, замызганные, кривые дома. Окружающая среда действовала очень мрачно. Все были одеты во что-то застиранное, мутное. Вечный дымина из труб металлургического завода. Ужас. И наряду с этим, с такой жуткой реальностью — волшебные фильмы.

Я ходил в кино либо с компанией ребят, либо с девушками. Должен сказать, что отношение к ним было несколько другое, лучшее, чем сейчас. Мы и в этом пытались подражать киногероям. Помню эти длинные платья героинь, и когда герой только прикасался к своей возлюбленной — это уже было событием! У меня дух захватывало от такой страсти, любви на экране. И в обычной жизни никто никому под юбку не лез, хотя мы были шпаной разновозрастной. Пошлости меньше было и в жизни, а в кино тем более. Благородство, дружбу умели ценить, чистоту умели ценить. И эти понятия приходили к нам из кино. Мне еще, правда, и моя мама помогла осмыслить, сохранить эти понятия — а ведь рядом с кино шла другая жизнь: улица. С одной стороны, она была интересной, она учила многим вещам, самостоятельности, что ли. А с другой стороны, была страшной, опасной: поножовщина, драки, убийства...

Отлично помню очереди в кино! Тучи, толпы народу. Должен признаться, что никогда не покупал билет, всегда была какая-нибудь хитрая лазейка, окно, дыра. Пролезали сами, или знакомый механик пропускал нас просто так, бесплатно. В детстве ни один фильм не прошел мимо моего носа. Помню «Графа Монте-Кристо», старого, еще без Жана Маре. Монте-Кристо Маре кажется мне слишком холодным. «Робин Гуд», «Знак Зорро»... Воздействие кино на умы и души было колоссальным. И это воздействие закончилось совсем недавно. Еще в перестроечные времена как-то доставались билеты, выдавались какие-то книжечки в кинотеатре «Ударник». Теперь это кажется нереальным.

А в детстве моем кино было мечтой, прекрасным цветком, бабочкой, залетевшей из другого мира.

Записала Е.Истомина



Михаил Ромадин,
художник

Я жил в районе стадиона «Динамо». Сразу за ним был кинотеатр, который так и назывался — «Динамо», сейчас его уже нет, там, по-моему, находится какая-то трибуна. Туда мы и ходили. Обычно очень рано утром, на первый сеанс для детей, в восемь часов. Билет стоил 25 копеек. Поскольку время было послевоенное, 1946 год и далее, в основном показывали трофейные фильмы. Вначале, я помню, был «Дэвид Копперфильд», или, как мы его называли, «Давид Копперфильд». Это была моя самая любимая картина. После нее я придумал некую «новую форму» рисования. Я-то искренне считал, что придумал ее именно я, хотя во всем мире эта «форма» известна как комиксы. Я упорно и бесконечно рисовал в маленьких картинках впечатления от этого фильма.

Чуть позднее ходили на «Тарзана», его играл какой-то чемпион мира по плаванию, совершенно не помню его имени. Более того, не уверен, что посмотрел все серии «Тарзана». Хотя «Тарзан» мне нравился. Кстати, недавно этого злосчастного «Тарзана» повторяли по телевизору. Так вот, там бегают индийские слоны с огромными приклеенными ушами. Ведь по замыслу все действие происходит в Африке. Сейчас эти приклеенные уши заметны, как говорится, невооруженным взглядом.

Сразу же при входе в кинотеатр «Динамо», прямо в фойе выступала некая дама с попугаем, который очень хорошо и бегло говорил по-немецки. Дама уверяла, что это чрезвычайно образованный и умный попугай, мол, вот какой он у нас хороший, полиглот, говорит по-немецки. Хотя было ясно, что несчастная птица тоже была взята в качестве военного трофея. Как раз в это же время на стадионе «Динамо» работали пленные немцы. Они были в таких ужасно смешных картузах, которые потом можно было увидеть в иллюстрациях к «Бравому солдату Швейку». У них не было возможности читать какую-либо прессу. И немцы нас, мальчишек, пролезавших во все щели и норы, часто просили приносить газеты. А взамен мы получали вожделенный кусок карбита. И мы этот карбит потом взрывали, зарыв в землю. Помню, что это было наше любимое занятие.

Надо сказать, что каких-то особых, ностальгических чувств к тем годам я не испытываю совершенно. Мне жаль, что мое детство было таким: мы ничего не видели, никуда не могли выезжать — сидели, как в клетке. Почему люди тогда так часто, так много ходили в кино? Ведь это была не просто любовь к кинематографу как к виду искусства. Это были двери в другой мир, потому что другой возможности увидеть нечто иное просто не существовало. Что оставалось? Сходить в кино или прочесть книгу. Для меня — это время, которое мне не хочется вспоминать.

Но я с удовольствием вспоминаю один забавный детский случай, связанный с кинематографом. Мой отец часто выезжал из Москвы на этюды и брал меня с собой. Так вот, один раз он задержался, увлекся осенними пейзажами, и мне пришлось пойти учиться в деревенскую школу. Я на всю жизнь запомнил свои деревенские походы в кино. Фильмы показывали в жутком сарае, в коровнике. Спускали простыню,

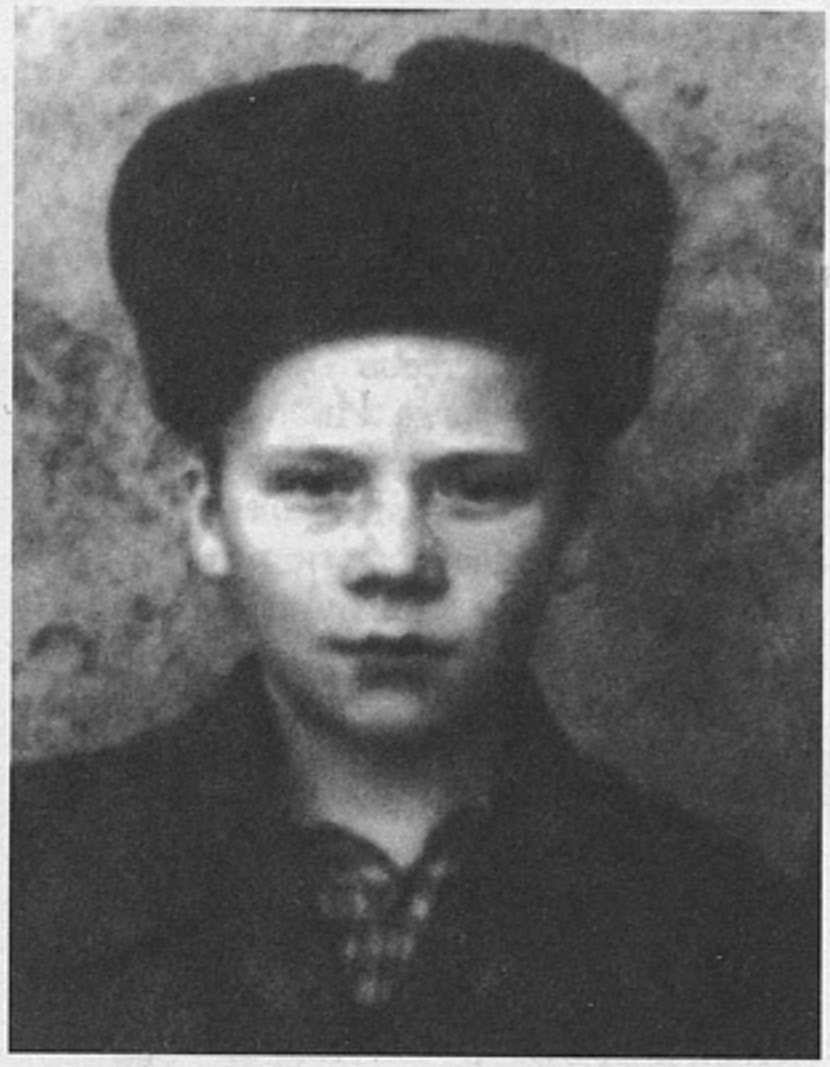
которая все время колыхалась от ветра, проникавшего в тысячи щелей. Рядом в стойлах чавкали, пережевывая сено и солому, коровы. Такого кинотеатра, такого хэппенинга я не видел больше нигде и никогда!

Ради кино я никогда не прогуливал школу, хотя учился не очень хорошо. А если шел в кино, то утром, до школы и всегда покупал билет. Вообще, можно сказать, я был домашним ребенком. Никакой дворовой компании у меня не было, я жил в другой атмосфере. К нам в гости приходили Пастернак, Паустовский, Тышлер, Кузнецов, весь МХАТ, Козловский, Лемешев. Так что я не имел совершенно никакого отношения к своему двору. Не умел свистеть в два пальца, ругаться. Курить я начал только в десятом классе. Я редко гулял, очень любил сидеть дома. Меня оберегали, и я об этом совершенно не жалею.

У нас была большая библиотека, и я занимался тем, что часами копировал Микеланджело или Рафаэля, очень много читал. Я много ходил в театр — на Уланову, на Грибова. А в кинотеатре я чаще всего бывал с отцом на фильмах, на афишах которых стояла надпись «Детям до шестнадцати запрещено». И мой отец меня всячески гримировал, старался сделать меня постарше. Надевал мне чужие очки, по-взрослому причесывал. Но однажды меня не пустили на «Железную маску», мой отец был очень расстроен.

Еще я ходил в кинотеатр, вернее, меня отпускали с моим приятелем, действительно ужасным сорванцом, но он всегда очень умело прикидывался эдаким паинькой. С девушками тоже ходил, но уже потом, когда я стал стилягой. Отпустил кок, научился играть на всевозможных музыкальных инструментах. Тогда уже мой отец утратил на меня свое колоссальное влияние. А по поводу «кинотеатра моего детства» могу сказать, что по большому счету я не был киноребенком, хотя кино, конечно же, мне нравилось. Фильм «Похитители велосипедов» я знаю с первого до последнего кадра.

Записала Е.Истомина



Александр Филиппенко, актер

Когда я был маленьким, родители активно занимались моим киновоспитанием — очень часто водили меня в кино. В самые страшные моменты я всегда прятался под кресло. Быть может, эмоциональная память об этих детских страхах нашла свое «вымещение» в моих «бандитских» ролях, которые я сыграл в нашем кино.

Мама водила меня на «Трактористов» с Крючковым, двухсерийную «Большую жизнь» с Алейниковым, на цветное «Падение Берлина». «Свинарка и пастух», «Веселые ребята»... — эти фильмы я смотрел по нескольку раз. А только-только появившаяся тогда «Серенада Солнечной долины» стала для меня просто приветом с другой планеты, из другого мира.

В то время, если по ходу действия героя картины убивали, я верил в то, что он на самом деле погиб. А когда этот же актер играл роль в другом фильме, я и воспринимал его как совершенно другого человека. Причем все действующие лица строго делились на «черных» и «белых». «Черных», плохих, обязательно должны были убить в конце,

а «белые», хорошие, обязательно должны были выжить.

Прорваться на фильм, куда детей до шестнадцати не пускали, было интереснее всего. Это было двойное удовольствие — от фильма и от мысли о том, что мы все-таки проникли на сеанс.

Не без влияния мамы моими любимыми советскими актерами были тогда Крючков, Алейников, Ильинский. Среди иностранных же актеров у меня на первом месте стоял тогда Ив Монтан. А иностранные актрисы были для меня все на одно лицо — эдакие американские красотки. Наверное, интерес к актерам был стимулом к тому, что, учась в совсем далеком от искусства МФТИ — Московском физико-техническом институте, — я начал играть в студенческом театре МГУ.

Уже работая в Театре на Таганке, я стал ходить в «Иллюзион» и смотреть фильмы моего детства. Надо сказать, что, кроме классических мелодрам — «Мост Ватерлоо», «Газовый свет», — почти всегда меня ожидало полное разочарование.

Записал Тимур Бордюг

Валерий Фрид,
сценарист

С того дня как меня, двухмесячного, привезли из Томска в Москву (1922) и до ареста (1944) я жил в Столешниковом переулке, дом 11. Но половину времени в раннем детстве я проводил на Тверском бульваре у деда — ему меня подкидывали работающие родители.

Деда, Петра Матвеевича Высоцкого, дворовые ребята прозвали Дядя Пуд. Как я потом узнал, это был псевдоним знаменитого в царские времена циркового борца. Дед в царские времена в цирках не боролся, хотя по габаритам подошел бы. Он был купцом первой гильдии, а теперь остался не у дел. Сидел у окна своей большой полуподвальной квартиры, кормил леденцами, ссорил и мирил ребятишек, которые слетались к его окну, как воробьи.

Но главной его радостью были дни, когда во двор заглядывал старьевщик.

Старьевщики — почему-то всегда татары — ходили по дворам с мешком за плечами и призывно выпевали: «Старье бере-е-ем! Покупаи-и-им!»

Услышав эти позывные, дед вскидывался, как боевой конь при звуках трубы:

— Эй, князь! Иди сюда!

Старьевщик — по-уличному «шурум-бурум» — трусцой подбегал к окну, опускался на корточки. Купец первой гильдии выгребал из углов всякую рвань — старые костюмы, юбки, рубахи. Покупатель разглядывал на свет каждую вещь и назначал свою цену.

— Что?! — свирепо кричал дед. — Пошел! Пошел отсюда, разбойник! Бандит!

Старьевщик не обижался: ругань входила в правила игры.

— Зачем так говоришь? Я сказал свою цену, ты скажи свою.

И начинался безобразный торг. Я сгорал от стыда, а оба негоцианта, родственные души, получали от этой процедуры одинаковое удовольствие. В конце концов они сходились в цене, с размаху хлопали по рукам, татарин запихивал купленный хлам в свой мешок, а дед совал в карман жилетки выручку — копейки, конечно. Но ему, как принято писать в спортивных отчетах, важна была не победа, а участие. Участники торга расставались, довольные друг другом,

а нам с Гошкой — моим двоюродным братом, чьи родители жили в той же квартире, — перепадала мелочишка на билет в кино.

Дом деда находился в окружении множества кинотеатров, из которых в живых остался только один — «Унион» у Никитских ворот (теперь он именуется Кинотеатром повторного фильма). А были еще:

1. «Великий немой» — напротив памятника Пушкину (который стоял тогда в начале Тверского бульвара). Потом «Немой» заговорил и стал кинотеатром «Новости дня», а позже был снесен с лица земли вместе со всем кварталом.

2. «Палас» — там, где теперь «Макдоналдс». Какое-то время он побыл Кинотеатром историко-революционного фильма, но перед войной этот дом тоже снесли.

3. «Центральный» — напротив «Паласа», через дорогу — раньше назывался «Ша нуар», «Черная кошка»; но остряки переводили это как «Молчи, брюнет!». «Центральный» пошел на слом, когда стали строить новое здание «Известий».

4. «Арс» тверской (в отличие от «Арса» арбатского) — там, где теперь Театр имени Станиславского... Или он был за углом, где ТЮЗ? Не скажу точно. Главное, его уже давно нет.

5. «Малая Дмитровка» — естественно, на Малой Дмитровке, улице Чехова. После он назывался не то «Рот-фронт», не то «Юнг-штурм». Перед войной здание отдали ТРАМу — Театру рабочей молодежи, будущему «Ленкому».

6. «Колóсс», который мы упорно называли «Кóлос» (забавно, что старые москвичи и сейчас говорят «Форýм», а не «Фóрум»).

«Колосс» был на Никитской, где Большой зал Консерватории.

7. «Горн» — с чучелом лося в фойе. Этот, можно сказать, уцелел: там теперь «Дом Ханжонкова» (а он и был Домом Ханжонкова до того, как стать «Межрабпомом», а потом «Горном», а потом кинотеатром «Москва»).

В другом конце нашей законной территории, куда нас пускали одних, без взрослых, располагались еще два: уцелевший «Метрополь» и покойный «Востокино», переделанный было в «Стереокинотеатр» и погибший вместе с «Гранд-отелем» при расширении гостиницы «Москва».

Но не надо думать, что мы только тем и занимались, что бегали из одной киношки в другую: хоть билеты и недорого стоили, не хватило бы денег.

На Тверском бульваре, на том пятачке, где недавно поставили рукотворного Есенина, устраивались чуть не каждый день бесплатные спектакли — во всяком случае, с нас, малолеток, взять было нечего. Приходили туда цыгане с медведем, который, поднявшись на дыбы, неуклюже топтался на месте — «плясал барыню», приходил шарманщик с попугаем; а интересней всех были китайцы-фокусники.

В 20-е и начале 30-х китайцев в Москве проживало много. Мужчины ходили с длинными косами, а женщины — на специально изуродованных крошечных ножках, этаких копытцах. (Почему-то считалось, что если сказать китайцу «Ходя, соли надо?», он очень рассердится. Самые храбрые из нас проделывали эксперимент: выкрикивали издали непонятную дразнилку и убегали, не дождавшись реакции.)

Появившегося на бульваре фокусника сразу обступала толпа любопытных. А он раскручивал над головой гирьку, помалу отпуская шнурок, и приговаривал:

— Шиле клуга! Шиле клуга!

Когда круг становился достаточно широк, начинались фокусы, не очень замысловатые, с проволочными кольцами, которые то исчезали, то снова появлялись ниоткуда.

Иногда фокусник нарочно давал поймать себя на жульничестве — скажем, прятал исчезнувшее кольцо за спиной, чтобы половина зрителей его видела. А вот живая змея, которую китаец запускал в ноздрю таким манером, что через минуту змеиная голова появлялась у него изо рта, — это, по-моему, было без обмана.

Еще китайцы торговали игрушками — разноцветными сотами из полупрозрачной хрусткой бумаги. Орудуя приклеенными с двух сторон палочками, можно было составлять из этих воздушных конструкций самые причудливые фигуры.

Потом «ходи» исчезли. Не то их выслали на Дальний Восток, не то пересажали. Закрылись и знаменитые китайские прачечные. Но это случилось уже в 30-х

годах, когда — в самый разгар шпиономании — родился анекдот: клиент в китайской прачечной скандалит: «Плохо постирали белье!» А китаец гордо отвечает: «Я не пласика, я сапиона».

Прекратились и представления фокусников на бульваре. Но к нашим услугам оставалось кино. Став к этому времени старше и бессовестнее, мы с Гошкой не брезговали в поисках мелочи пошарить по карманам шуб и пальто, висевших дома на вешалке: что-нибудь обязательно выуживали и шли в «Великий немой» или «Палас».

Мы очень увлекались американскими приключенческими фильмами: «Долина горящих скал», «Клеймо буква Б», «Контрабандисты из Чили», «Робин Гуд». Кто в них играл, кто их ставил, нас не интересовало.

Другое дело комедии. Тут зрители шли смотреть на любимых артистов. Странно, но в детстве я не видел ни одной картины с участием Чаплина. А с Монти Бенксом видел, с Бастером Китоном — по-тогдашнему Бестером Кейтоном — видел («Три эпохи»), с Гарольдом Ллойдом видел («Бабушкин внучек», «Женобоязнь» — так они назывались в нашем прокате, а как правильно — не знаю).

Гарольда Ллойда дворовые ребята по невежеству звали Гарилойдом, путая с персонажами популярного в то время научно-фантастического романа «Остров гориллодов».

Но особенно нравились нам комедии с Патом и Паташоном. Не было двора, где пацан-коротышка не получил бы кличку Паташонок, а его длинный приятель — Пат.

Должен сказать, что со всей упомянутой выше компанией успешно конкурировали свои родные — Игорь Ильинский и Анатолий Кторов. «Кукла с миллионами», «Процесс о трех миллионах», «Закройщик из Торжка», а чуть позже — замечательный «Праздник святого Йоргена».

А самой первой картиной, которую я посмотрел в «Великом немом», была отечественная мелодрама с малопонятным названием «Саламандра». Потом уже, взрослым, я узнал, что ставил ее Г.Рошаль. И даже похвастался в разговоре с Григорием Львовичем: вот, мол, первым в моей жизни фильмом была ваша «Саламандра»; ничего не помню, кроме одного кадра: всадница в длинном белом платье спешивается у крыльца богатой усадьбы.

— Приятно слышать, — сказал Рошаль. — Но такого там не было. Ни всадницы, ни белого платья.

Но я точно помню: было! Ну, может быть, в какой-то другой картине...

Начиналась эра звукового кино. В «Колоссе» мы с Гошкой смотрели «Путевку в жизнь». О всенародном успехе этой картины лучше газетных рецензий говорят частушки, которые распевали в московских дворах:

Мустафа дорогу строил,
А Жиган по ней ходил.
Мустафа по ней поехал,
А Жиган его убил.

И другая, менее приличная:

Мы «Путевку в жизнь» смотрели,
Там творятся чудеса:
Мустафа у Кольки-Свиста
Рвет на жопе волоса.

Если не ошибаюсь, в песенном фольклоре еще только одна картина была увековечена — «Тарзан». Но это было гораздо позже, уже после войны.

А про последние довоенные годы рассказывать не буду: про них многие помнят и расскажут лучше меня.

Скажу только, что по многу раз смотрел «Веселых ребят» и «Цирк»; «Цирк», по-моему, раз десять. Раза два-три видел и «Чапаева». Уже тогда читал про пацана, который ходил на каждый сеанс в надежде, что Василий Иванович все-таки не утонет, доплывет. Сам я таких оптимистичных зрителей не встречал. Наверно, легенда. Но красивая. Se non e vero, ben travato — если и неправда, то хорошо придумано.

Федор Хитрук,
режиссер

Мы жили на Арбатской площади. Двухэтажный наш дом стоял напротив «Праги». В конце 20-х годов площадь была шумная, красивая, с церквями, с рынком, огороженным решетками чугунного литья. По площади ходил знаменитый после «Мастера и Маргариты» трамвай «А» — «Аннушка». Здесь трамваи поворачивали и завывали на поворотах прямо перед нашими окнами.

Но и тогда на своем же месте красовался кинотеатр «Художественный». Помню, когда вышел «Броненосец «Потемкин», около кинотеатра из фанеры выстроили огромный корабль, а около него на посту стояли несколько матросов с винтовками. По молодости лет я тогда, конечно, не мог оценить этот фильм. Но реклама в то время вообще была поразительная. В кинотеатре шла картина «Под крышами Парижа» Рене Клера, декорация Парижа была выстроена высотой в семь этажей. Кинотеатры очень тратились на рекламу. Мой отец был приемщиком станков, и мы одно время жили в Германии. И вот первое, что я увидел на вокзале в Берлине, — огромная реклама улыбающегося Мустафы из «Путевки в жизнь». Сейчас, если и рекламируют что-то, то автомобили. А прежде культура кинопоказа была очень высокой.

На Никитской, в здании теперешней Консерватории, в то время находился кинотеатр под названием «Колосс». Первая моя встреча с экраном была как бы встречей с другим миром. Это был «Генерал» с Бастором Китоном. Я протырился на галерку и прятался до следующего сеанса. Хоть мой отец был инженер, но гривенник на кино родители давали не очень часто. Помню, как Китон сидел и качался на рычагах паровоза. Помню, как он в форме генерала махнул шашкой, она выскочила из эфеса и убила его приятеля.

Вообще фильмы с Китоном и Чаплином оставили самый серьезный след в моей детской памяти и, собственно, отчасти определили будущую профессию аниматора. Мне нравился сам процесс сидения в темном зале, чувство невозможной общности с другими людьми, когда все хором вздыхают, как единое многоголовое существо. И ты — часть его. Потом я ощутил это же счастье в своем режиссерском дебюте «История одного преступления», когда публика постоянно реагировала одинаково в одних и тех же местах.

Во всех порядочных кинотеатрах в то время были оркестры. В кинотеатре я впервые услышал Александра Цфасмана, который со своим оркестром исполнял знаменитую песенку о неудачном свидании: «Мы оба были, я у аптеки, а я в кино искала вас, так значит, завтра на том же месте в тот же час». Выступал и Варламов, пел тоже популярное: «Луна»... Кино вбирало другие искусства для привлечения публики. В кинотеатрах были прекрасные залы, поход в кино, как и в театр, был праздничным событием.

Мне было уже восемнадцать лет, не вполне детство, и все же я хочу вспомнить событие, которое оказало на меня серьезное воздействие, — I Московский кинофестиваль 1935 года. Я посмотрел «Кукарачу», «Да здравствует Вилья!» и три фильма Диснея

в «Художественном». Я сызмальства немного рисовал, это была моя главная страсть, и я был поражен качеством движущегося рисунка.

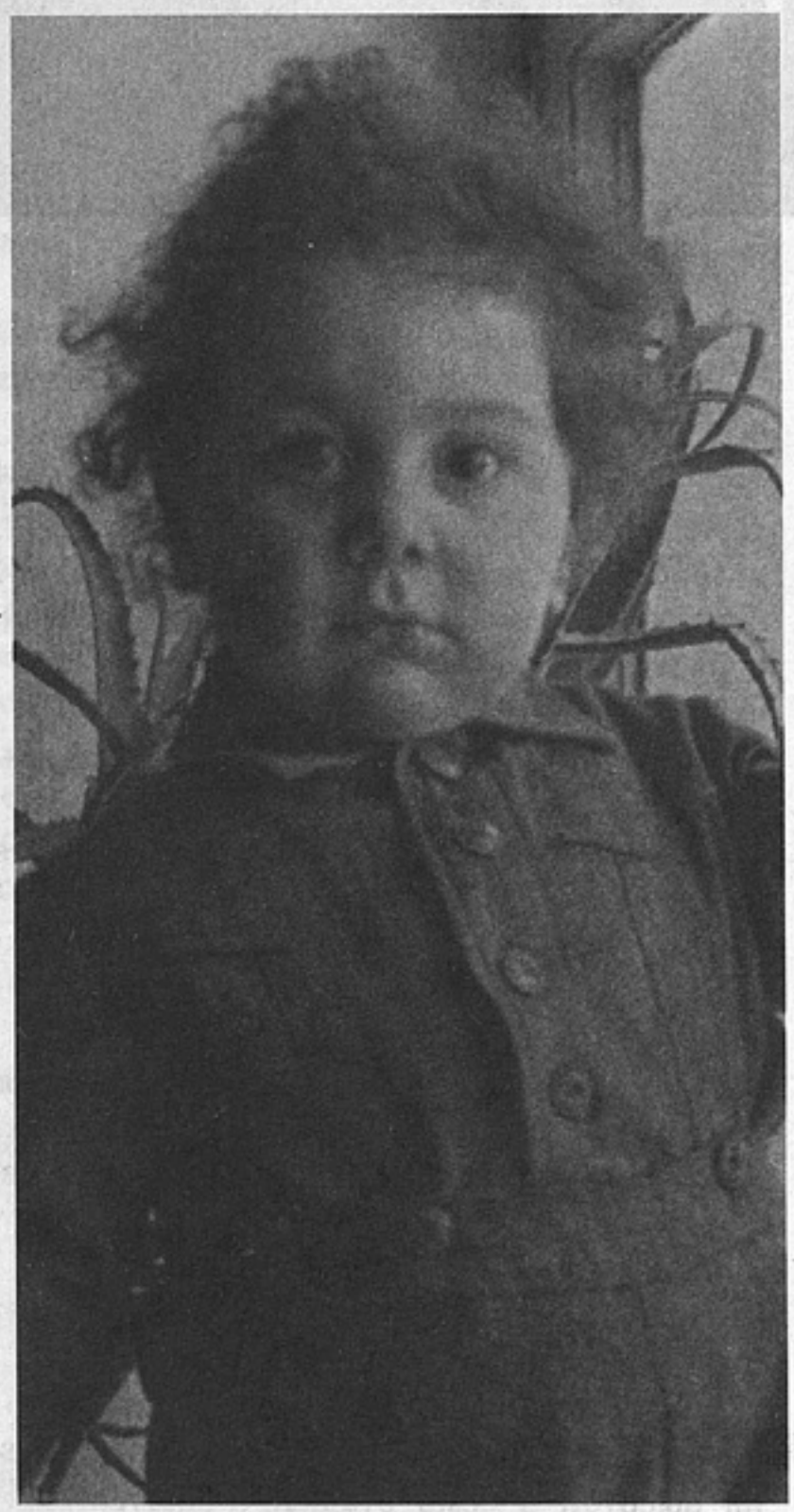
А фильм Диснея из серии «Забавные симфонии» не укладывался ни в какие рамки привычного сознания. Персонажи-оркестранты на экране исполняли увертюру к «Вильгельму Теллю» Россини. А утенок Дональд играл на флейте, он все время перебивал оркестр и исполнял гимн Америки. Это был такой класс режиссуры, такое слияние пластики, музыки, идеи и характеров — поразительно. Начинал оркестрик свою игру в сквере. Микки-дирижер был во фраке, который был для него велик, и ему мешали рукава. А утенок, игравший на флейте, он же продавец мороженого, все время вплетал свою флейточку и мешал оркестру. Микки ломал его флейту, а тот вытаскивал из обломков флейты партитуру и снова играл. В оркестре игралась буря, а потом как бы наступала жара, оркестранты раздевались, но смерч все сметал, публика (на экране) разбегалась, оркестр взмывал в небо, кружился там между домами. Это был такой музыкально-цирковой шабаш, сыгранность всех была удивительной. Был еще мультфильм «Забавные пингвины», где пингвины ходили взад-вперед и заглядывали в камеру. А «Три поросенка», как говорили, были сделаны по негласному заказу самого президента Рузвельта как реакция на Великую депрессию в Америке. Смысл был в том, что находятся стойкие поросята, которые преодолевают все трудности и не боятся ничего. Один строил дом из соломы, другой — из тростника, третий — из кирпича. Появлялся роскошный волк, гибкий, худой, с зубищами и глазищами, но с третьим, кирпичным домиком, он не мог ничего сделать. Америка с помощью диснеевского мультфильма как бы говорила: «Мы не пропадем». Меня поразила игра персонажей в фильме. Я уже тогда тяготел к актерской игре в анимации.

Анимационные фильмы запали мне в душу. Я тогда не мог и мечтать о том, что сам буду этим заниматься. Но для меня эти фильмы были больше чем искусство, это была ворожба, колдовство. По движению, по характеру, по игре для меня происходило нечто более убедительное, чем в игровых фильмах.

Но помню и игровые. «Малыш» и «Огни большого города» Чаплина; трилогия о Максиме, «Чапаев», «Депутат Балтики», фильмы Александрова... Наши фильмы были сделаны искренне, но в каком-то смысле иные из них были вреднее, чем политические акции, — талант заставлял верить, что кругом одни предатели.

Мне нравились комедийные фильмы Протазанова, Игорь Ильинский. А несколько фильмов с Патом и Паташоном были любимцами всей Москвы. Я был нормальный рядовой потребитель кинематографа, не особенный его любитель. Мой главный интерес с детства — рисунок.

Записала Л.Д.



Никита Хубов, режиссер

В первый раз я пошел в кинотеатр на «Багдадского вора». Меня повел отец, и именно это было для меня главным событием — он тогда не жил с нами. Поэтому, наверное, не помню ничего, ни одного кадра, а только лишь то, как я иду рядом с отцом и мы поднимаемся по длинной широкой лестнице. В темноте зала помню запах его трубочного табака. Потом, после сеанса, мы шли назад снова по этим же ступеням. Кинотеатр назывался «Центральный».

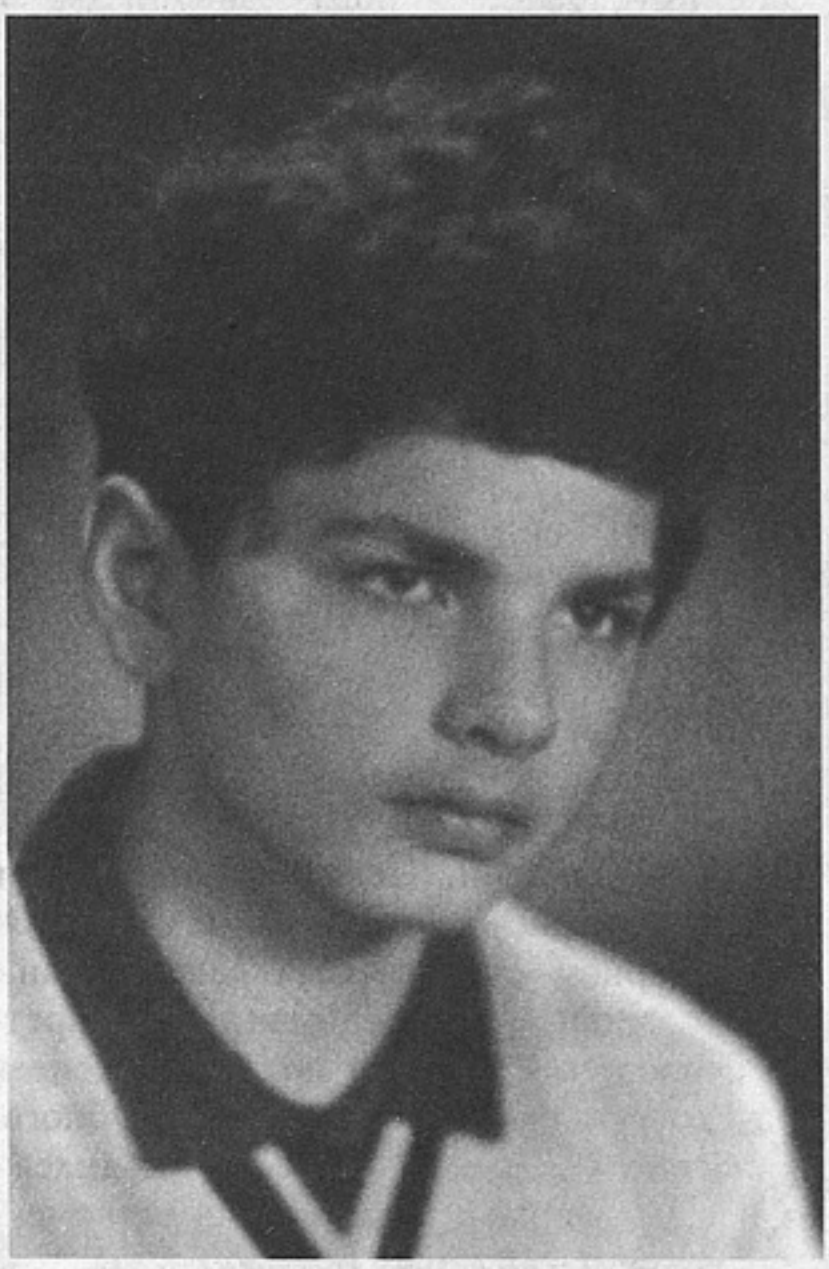
Мой же кинотеатр — «Каучук», клуб завода «Каучук» на Плющихе, где я вырос и живу до сих пор. Это был большой кинозал в здании конструктивистского стиля в виде блюминга. Его косой ломаный силуэт с гигантской трубой, украшенный множеством флюгеров, был виден из окна нашей квартиры. Правда, постепенно флюгера исчезли, и сейчас остался только один, да и тот уже не крутится. Но я помню их все наперечет — стрела, звезда и петух. Неотделим от «Каучука» и памятный завхоз Дубровский, который преследовал нас, отгоняя на почтительное расстояние от выхода.

И, как это ни странно, мне вспоминаются не артисты тех лет и не фильмы, а терпеливые очереди и долгое топтание на кафеле у касс, где жильцы расположенных рядом домов приветливо узнавали друг друга. А потом те десять минут перед фильмом, пожалуй, они были самыми драгоценными, это было предвкушение чего-то нового, невиданного. И извертишься, пытаясь «незаметно» узнать, пришла ли незнакомая девочка из соседнего дома — ведь учились в разных, мужских и женских, школах. Сегодня кажется, что и ходил я в кино на вечерние сеансы ради этих десяти минут перед журналом «Новости дня».

«Большой вальс», «Судьба солдата в Америке», «Индийская гробница», «Тарзан»... Кстати, как Тарзан, кричу до сих пор с большим успехом. Помню многократно переснятые фотографии его и Джейн. И все это — кинотеатр клуба «Каучук». Любил и сейчас люблю наши «Два бойца», «Большую жизнь».

Помню настоящий «лом» на Марику Рокк. «До шестнадцати лет» не пускали, так как примадонна, говорили, вылезала из бочки совсем голая. Так я тот фильм и не увидел, не был допущен, хотя в «Каучук» пришел солидно, подняв, как меня учили, воротник.

Подумать только! Наверное, раньше так вспоминали свою приходскую церковь, как я вспоминаю «Каучук»...



Карен Шахназаров, режиссер

Всадники в сомбреро, несущиеся на лошадях, выстрелы пушек, экран летнего кинотеатра, заполненный движущимися людьми, — вот мое первое киновоспоминание. Это было в 57-м году, когда мои родители и я, в то время пятилетний малыш, поехали отдыхать на юг. В летнем кинотеатре мы смотрели тогда какой-то знаменитый мексиканский или аргентинский

фильм. Я совершенно не помню, что это была за картина, но именно детское воспоминание стояло передо мной, когда я снимал «Зимний вечер в Гаграх».

В 60-е мы жили рядом с кинотеатром «Прогресс», на Ломоносовском проспекте, и весь «прогрессовский» репертуар вместе с репертуаром двух-трех соседних кинотеатров частенько становился предметом бурного обсуждения. Ведь в кино ходили три-четыре раза в неделю и смотрели все фильмы, которые шли в то время. Кино было самым массовым, самым демократичным искусством, доступным буквально каждому. Самыми популярными в нашей мальчишеской среде были только-только появившиеся американская «Великолепная семерка» и французские «Три мушкетера». Наши «рекордсмены» бегали смотреть эти картины по двадцать, а то и тридцать раз. Мои успехи на этом поприще были поскромнее: «Мушкетеров» я смотрел раз девять, а «Семерку» раз семь.

Запретный плод всегда сладок, и, лишний раз подтверждая эту истину, особый интерес у нас, четырнадцати-пятнадцатилетних мальчишек, вызывали фильмы, на которые не пускали детей до шестнадцати лет: «Ночи Кабирии», «Хлеб, любовь и фантазия» с Джиной Лоллобриджидой. Сегодня это вызовет улыбку, но, по-моему, тогда в этом для нас «черном списке» был даже «Фанфан-тюльпан». Чтобы отведать запретный плод, мы платили по десять копеек с человека киномеханику полуклубного кинотеатра «Луч», который находился в нашем районе. Вход в будку киномеханика был с улицы. Из будки мы проникали в зал на балкон, где не было дежурных.

Это может показаться странным, ведь я склонен к комическому, но мне уже тогда почему-то не нравились глуповато-комедийные фильмы, и когда, к примеру, я посмотрел «Полосатый рейс», только что вышедший в то время на экраны и пользовавшийся успехом, мне он совсем не понравился.

Помню, году в 68-м в кинотеатре «Ударник» проходила Неделя французского кино. Тогда подобные мероприятия были в новинку. Интерес к французскому, итальянскому, американскому и вообще иностранному кино был настолько сильным, что за два билета на Неделю можно было выменять томик дефицитного тогда Кафки.

А однажды я возвращался домой и, выйдя из вагона метро на «Ленинских горах», вдруг увидел Софи Лорен и Марчелло Мастроянни. Я простоял в толпе зевак часа три. Оказалось, что здесь Де Сика снимал эпизод фильма «Подсолнухи». Много лет спустя, уже будучи знаком с Мастроянни, я рассказал ему об этом случае. Но ему, снявшемуся в сотне картин, вспомнить именно те московские съемки было непросто...

Я хорошо знал и советских актеров. Они мне тоже нравились. Крючков, Андреев, Баталов, Олег Стриженов — я с удовольствием читал о них в выпускавшихся тогда сборниках «Актеры советского кино».

Именно в то время, в четырнадцать-пятнадцать лет, я начал серьезно думать о том, чтобы работать обязательно в кино. Не важно кем и как, но только в кино.

Записал Тимур Бордюг

БУТЫРСКАЯ ЗАСТАВА

ФИЛЬМЫ

Евгений Марголит

ЧУЖИЕ ЗДЕСЬ НЕ ХОДЯТ?

ПАРТИЙНЫЙ БИЛЕТ

Бывают странные сближения...
А.С.Пушкин

Трудно найти в истории советского кино картину, исполненную столь неотразимого, стопроцентно отрицательного обаяния, как «Партийный билет» И.Пырьева. Это вам не чиаурелиевские «Великое зарево» с «Клятвой» — вялая радость постмодерниста по поводу оживших фигур садово-парковой культуры Большого стиля, о нет! Пырьевский легендарный темперамент, тем более выразительный здесь, чем старательнее он сдерживается, исследователей притягивает неудержимо: в нем есть загадка и тайна. Быть может, потому, что тема провинциала из низов, завоевывающего

Автор сценария К.Виноградская
Режиссер И.Пырьев
Оператор А.Солодков
Художник В.Рахальс
Композитор В.Желобинский
Звукооператор В.Лещев
В ролях: А.Войцик, А.Абрикосов, И.Малеев, А.Горюнов, С.Антимонов и другие
«Мосфильм»-СССР
1936

центр, для советского кино не просто одна из ключевых, но сокровенная до интимности: так сказать, глубоко личная и автобиографическая.

Ведь в модели Прекрасного Нового Мира, возводимого большевиками на основе не только марксовой теории, но и классической карнавальной утопии с ее принципиальной переменой верха и низа (недаром же в первое десятилетие советской власти Октябрьская революция упорно именуется Октябрьским *переворотом*) кинематографу предуготован был совершенно логично тот же сюжет — развивающееся на периферии явление низовой культуры объявляется «важнейшим из искусств», то есть наивысшим и центральным

в новой культурной иерархии. И не случайно, что одним из первых решений нового правительства была организация кинопроизводства в Петрограде, равно как не случайно и то, что до переворота в столице империи кинопроизводства не существовало — оно было сосредоточено в Москве, которой еще только предстояло стать новым центром нового государства.

Кино захватывает все новые пространства, двигаясь в качестве эффективнейшего агитационного средства «в деревнях и на Востоке» (Ленин), и, зачарованные новым зрелищем, движутся оттуда в новые центры будущие создатели советского кинематографа — вдохновенные и яростные юные провинциалы, чтобы утвердить свою провинциальность

как принципиально новый взгляд на мир. Старому центру — имперскому Санкт-Петербургу торжественно объявлен конец. Не дожидаясь официального переименования в Ленинград, бывшему Петрограду фэксы присваивают абсолютно карнавальное имя — Эксцентрополис. Москва же остается Москвой, но в этом звуке...

В пору становления советского кино, с 1924 по 1936 год, жанровые диапазоны сюжета о пришельце в Петербург-Петроград и Москву принципиально разнятся. В первом случае это либо драма («Катька — Бумажный Ранет»), либо трагическая фантасмагория («Чертово колесо», «Шинель»), либо историко-революционная эпопея («Конец Санкт-Петербурга», «Златые горы»). Во втором — либо эксцентрическая комедия («Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков»), либо лирическая комедия с элементами эксцентриады («Девушка с коробкой», «Дом на Трубной», «Частная жизнь Петра Виноградова»), либо трагикомедия («Третья Мещанская»), в крайнем случае — бытовая драма («В большом городе», «Саша»), завершающаяся принципиально благополучно. В чем же здесь дело, не в пространстве ли? Не им ли принципиально разнятся два центра — бывший и будущий (а нового, что важно, пока еще нет)?

Пространство Санкт-Петербурга как имперского центра существует принципиально вне усилий воли героя, оно предписано ему в этом, по словам Достоевского, «преднамеренном городе». Собственно, пространства как такового в нем не существует. Взамен него — *знак пространства*. Весь Петербург в целом равен самому себе в любой точке. Потому, видимо, пространство это и обозначается, как правило, монтажным кадром-знаком, воплощенным в химерической жути монументов. Можно вынести действие, как это и происходит в подавляющем большинстве случаев, на улицу, но пространство все равно будет замкнутым, как лабиринт, по которому мечутся герои, кажущиеся мелкими насекомыми с высоты монументов. Поэтому такое пространство невозможно освоить, обжить. Его можно только уничтожить. На экране — хотя бы неожиданным ракурсом, равноценным свержению монумента (или точнее — раскачиванию его). Или снести, разнести — шагая в широких шеренгах, стройных рядах вооруженных людей, чтобы эта пространственная химера попросту перестала существовать. Не потому ли новый Ленинград в фильмах конца 20-х — начала 30-х годов —

город, принципиально отличный от Санкт-Петербурга по всему, и прежде всего по архитектуре: нет ни Исаакия, ни Казанского собора, ни монументов — новые конструктивистские коробки, а из памятников только Ленин на броневике у Финляндского вокзала?

Москва же с ее бесчисленными улицами и переулками, по которым безостановочно катит разноликий и разномастный поток людей, лошадей, автомобилей, трамваев (Петербург между тем пустынен), есть пространство органическое, этим движением не столько даже осваиваемое, но напрямую создаваемое. То есть движение по улицам не только *момент сюжетообразующий, но и жизнеобразующий*. Обновление, освоение, оживление Москвы задается интенсивностью движения, и интенсивность эту приносит с собой именно приезжий, пришедший — пришелец. Быть может, иностранное происхождение мистера Веста и его телохранителя-ковбоя необходимо прежде всего как знак вторжения из иного пространства, задающего Москве новый жизненный ритм? Это упоительное хаотичное броуновское движение вскипает небольшими водоворотами, чтобы затем приобрести некую направленность — то бишь сюжетную осмысленность, когда на московские улицы впервые ступает приехавший из провинции не то на заработки, не то на рабфак Илья Снегирев («Девушка с коробкой»), или деревенская девчонка Парашка («Дом на Трубной»), или недавний красный конник Фогель («Третья Мещанская») и т.д. и т.п.

Точно так же начинается история нового «важнейшего из искусств», когда в ту же Москву является рижанин Сергей Эйзенштейн, или уроженец Белостока Дзига Вертов, или тамбовчанин Лев Кулешов, или деревенский парень из Сибири с Георгиевским крестом Иван Пырьев. Есть некая, общая для всех них, таких разных, притягательность в этом хаотичном на первый взгляд и пугающем потоке, в его разноголосице, которая мирила с Москвой заброшенного в нее из умирающего Петербурга Осипа Мандельштама, назвавшего весь этот хаос «роялем Москвы».

Ринуться в этот поток очертя голову, слиться с ним, почувствовав себя его каплей, но каплей, вместе с другими обозначающей русло и знающей об этом. Если победить Петербург на экране означало разрушить его пространство, то победить Москву — обозначить ее пространство движением навылет, охватив им Москву целиком. Наиболее верное средство здесь — *автомобиль*. Даже в «Мистере Весте...» герои мчатся по Москве на автомобилях. Возлюбленный Парани в «Доме на Трубной» — конечно же! — шофер, и проезд на автомобиле исполнен пафоса. А героиня изящной режиссерской работы А.Хохловой «Саша», едва не попавшая под трамвай (как и Парашка) в начале картины, к финалу становится именно уличной регулировщицей. Автомобильный проезд по Москве закрепляется в качестве символа. Соперничать же с ним способно лишь движение по Москве-реке.

Никому тогда не приходило в голову зарифмовать петербургские-петроградские-ленинградские улицы с реками и каналами города. Применительно к Москве эта рифма напрашивается сама собой, возникает как бы неосознанно, почти случайно, ручейками весенними, бегущими к Трубной площади, например. К началу же 30-х, особенно в их первой половине, Москва-город и Москва-река в изображении уже неотделимы друг от друга, друг на друга накладываются, как кадры двойной экспозиции. Реки же в течении своем, в отличие от улиц, имеют четкое, всем известное направление. Они впадают в море, как Москва впадает в светлое будущее, обозначающееся все более ясно по мере того, как она становится столицей новой Державы, укомплектовывая свои кадры за счет тех самых героев, которые некогда в жизни и на экране явились наполнить ее собой, своим живым провинциальным размахом.

Благодаря Москве-реке Москва-город обретает центр — Кремль — и начинает подтягиваться к нему. И как только это происходит, пространство начинает сворачиваться в знак. Знак будущего вечного праздника-карнавала. Появится несколько точек: Красная площадь, Кремль, ВСХВ. Попасть туда с периферии можно лишь за подвиги — трудовые, боевые (что, впрочем, одно и то же). Суть награды — лицезрение воочию наступившего светлого будущего.

Простым смертным в эту — символическую — Москву путь уже закрыт.

Но прежде чем за этими точками нового московского пространства окончательно закрепится их знаково-символическое значение, возникнет на недолгое время еще одна точка — Парк культуры на берегу Москвы-реки, тогда только что открывшийся и знаменитый

своими карнавальными гуляниями. Здесь 1 Мая 1932 года начнется действие «Партийного билета». Тем же самым маем 1932 года датировано и это стихотворение Мандельштама:

Там, где купальня, бумагопрядильня,
И широчайшие зеленые сады,
На реке Москве есть светоговорильня
С гребешками отдыха, культуры и воды.

Эта слабогрудая речная волокита,
Скучные-нескучные, как халва, холмы.
Эти судоходные марки и открытки,
На которых носимся и несемся мы...
У реки Оки вывернуто веко,
Оттого-то и на Москве ветерок.
У сестрицы Клязьмы загнулась ресница,
Оттого на Яузе утка плывет.
На Москве-реке почтовым пахнет клеем,

Там играют Шуберта в раструбах рупоров.
Вода на булавках, и воздух нежнее
Лягушачьей кожи воздушных шаров.

Москва Парка культуры в «Партийном билете» (как и в вышедшем годом ранее фильме «Частная жизнь Петра Виноградова» Александра Мачерета) совпадает до мелочей с ее мандельштамовской версией, вплоть до яликов, на которых плывет «вся Москва» в знаменитом стихотворении, написанном годом ранее. Но там был пафос дистанции. Здесь — многого стоящее «носимся и несемся мы». Пафос хотя бы на миг, но — слияния с утопическим и надвигающимся будущим, в котором поэту нет места.

Герой пырьевской картины появляется на пристани в тот момент, когда расцвеченный огнями речной трамвай уже готов отойти: все пассажиры в сборе, все места заняты. Герой лихо перемахивает расстояние, отделяющее борт трамвайчика от пристани. И само это появление в последний миг перед отплытием, равно как и молодецкий, только что не богатырски удалой размах прыжка, есть ключ-предупреждение ко всей дальнейшей истории, которую эпоха в лице вождя благосклонно прочитала как историю о бдительности — в последний момент перед тем, как картина уже готова была лечь на полку, что для нас весьма немаловажно.

В принципе фабула эта для 1936 года мало что не нова — она старомодна. Сюжеты про кулацкого сына, приходящего на завод, выдвигающегося в ударники и героически участвующего в устранении им же устроенных аварий, на рубеже 30-х переходит из фильма в фильм, особенно на Украине. Ново то, что действие происходит в Москве. «Партийный билет» тем самым подтверждает тему пришельца-провинциала, о которой идет речь. Но от будущих многочисленных вредителей герой отличается типажом. Те будут с внешностью принципиально сглаженной, как, скажем, у Виктора Кулакова, не раз игравшего подобного рода злодеев — вплоть до Бухарина в «Ленине в 1918 году» или шпиона Орлова в «Секретаре райкома» того же Пырьева, где фабульная ситуация (или даже фабульный анекдот) «Партийного билета» повторена впрямую.

Здесь же звериная мощь и обаяние молодого Андрея Абрикосова, как бы раздвигающего пространство разворотом плеч, напоминает то об Иване Коваль-Самборском в «Девушке с коробкой», то о Борисе Ливанове в «Частной жизни Петра Виноградова». Типаж — идеальный для героя становящегося мира кино-Москвы 20-х, но именно этим размахом угрожающий ставшему, у-стоявшемуся, у-комплектованному миру новой эпохи. Те герои мчались в общем потоке по восхитительно подлинным, живым московским улицам. Этот существует в мире с видом из окна на нарисованную — застывшую декорацией — Москву-реку с Кремлем в перспективе. Его опоздание в первых кадрах оказывается по сути чистейшей воды метафорой. Поистине он — опоздавший, ибо из предшествующей кинематографической эпохи.

Стихия, вызванная к жизни революцией-переворотом и им благословленная, становится опасной, как только экс-центрическое (то есть в сторону от центра) движение завершено и прежний центр сменяется новым. Отныне стихия должна быть не только введена в рамки, но — в идеале — упразднена.

Герой остался прежним — изменилась ситуация, а в новой он опасен именно своим размахом, напором, этой медвежьей силой, с которой сжимает в объятиях субтильную московскую ударницу-комсомолочку, восторженно и откровено рыча: «Москва моя!» И — подлинный сюжет фильма на мгновение обнажается. Как и в пролете на автомобиле — разумеется! — через неожиданно пустую здесь летнюю Москву.

Вот масштаб деяний, на которые претендует герой, вобравший в себя всю органику, энергию, напор жизненного потока, пробивающий себе путь, как новое русло. Но намертво вогнана в гранитные берега Москва-река и течет в заданном направлении на откровенно рисованном заднике за окном. Жаждущий влиться в поток, он оказывается сам этим потоком, а это грозит катастрофой (заметим, что излюбленный способ диверсии в кино тех лет — вызывание, совершенно языческое, стихийных бедствий: пожаров, наводнений, обвалов и проч.). Раствориться бы герою в широких сплоченных рядах скромным самоотверженным винтиком, да куда — с такой силищей. Вот и получает он финал, пришитый, как дело: враг народа, действовал по заданию неведомо откуда возникшего центра, подпольного, контрреволюционного. Недоступно это блаженное слияние ему, при всем желании невозможно. А что ж тогда?

Вдруг вспоминается: парень из сибирской деревни, склонный к кулачному бою, приходит в Москву с начала 20-х, дерется на ринге в «Мексиканце» Эйзенштейна, надевает знаменитый зеленый парик в мейерхольдовском «Лесе», потом уходит в кино, снимает три картины, из которых две искорежены бесконечными редакторскими переделками, замахивается на «Мертвые души» Гоголя в компании с Булгаковым, Шостаковичем и Мейерхольдом. И — внезапно бросает начатое, принимается за современный сценарий о любви, где героиня, узнав о небезупречном социальном происхождении героя, страстно ею любимого, бежит сообщить об этом куда надо. Проходной (!) этот эпизод становится в картине основным, сюжетообразующим. И автор делает фильм про то, как бдительные москвичи разоблачают кулацкого сына из сибирской деревни, пытавшегося проникнуть в их сплоченные ряды.

Такое ощущение, что Пырьев берет на себя роль, функцию тех сил, которые до того по отношению к нему были чисто внешними, враждебными, редакторскими. Кого же в таком случае укрощает он, разоблачает, выводит на чистую воду от лица бдительных строителей Новой Москвы? Кого дразнит, изводит намеками на подлинный сюжет — уж не себя ли?

Автопортрет эпохи?

Автопортрет кинематографа?

Автопортрет режиссера?

НОВАЯ МОСКВА

Автор сценария
и режиссер А.Медведкин
Оператор И.Гелейн
Художник В.Кадочников
Композитор В.Юровский
Звукооператор Е.Нестеров
В ролях: М.Блюменталь-Тамарина,
Д.Сагал, Н.Алисова, М.Барабанова,
П.Суханов, А.Гравел и другие
«Мосфильм»
СССР
1938

Вадим Алисов

СЕМЕЙНАЯ РЕЛИКВИЯ

Для меня «Новая Москва» представляет собой настоящую семейную реликвию. Дело в том, что главную роль молодой современной героини в фильме играет моя мама, и если я не ошибаюсь, это была ее вторая, после «Бесприданницы», роль в кино. Важно то, что ее взял в картину тогда достаточно известный Александр Медведкин, режиссер, на мой взгляд, замечательный.

Известно, что после этого фильма Медведкин был отстранен от работы в игровом кинематографе. «Новая Москва» была запрещена, и он до конца своей жизни работал в документальном кино.

И вот я пытался понять, почему сталинские власти так отнеслись к картине. Почему же «Новая Москва» вызвала у них такое негодование? Там ведь и портреты вождей, и лозунги, и массовое ликование. И я понял, в чем, собственно, дело. В фильме есть один очень интересный эпизод. Главный герой (его играет Даниил Сагал) опаздывает на «презентацию» своего архитектурного проекта «ожившей» Новой Москвы. Кто-то случайно включает эту систему, и все начинает крутиться в обратную сторону. И Москва, вместо того чтобы строиться, расти ввысь и вширь, возвращается к старине. Начинают вырастать разрушенные здания, храм Христа Спасителя,

многие церкви, старинные дома. По-моему, даже восстанавливается какой-то храм внутри Кремля, быть может, это монастырь Чудова купель. И вот в этом восстановлении из руин и есть прелесть и красота картины, которая, конечно, не могла понравиться властям. Ведь та урбанистическая Москва, которую пытается создать молодое поколение, по сравнению с милыми старыми домами, переулками просто чудовищна. Вольно или невольно становится очевидным, что старая Москва, Москва классическая, построенная после пожара 1812 года, настолько прекрасна, что нельзя ничего в ней разрушать. Наоборот, надо все сохранять и реставрировать. А ведь 1938 год, год создания этой картины, — расцвет Большого стиля в архитектуре. Колоссальные дома, громадные колонны, тогда это называлось «критическая переработка классического наследия». Классика перерабатывалась в нечто гипертрофированное, теряя гармоничность, легкость и красоту.

Семейной реликвией «Новая Москва» является для меня и потому, что режиссером комбинированных съемок и спецэффектов был на этой картине мой отец Валентин Иванович Кадочников. Он был художником и режиссером, умер в 1942 году. Я его практически не знал: в военное время мы с матерью жили в эвакуации в Ашхабаде, а отец был в Алма-Ате. Но я читал его письма и увидел в нем убежденного комсомольца, твердо верящего в дело социализма, и в то же время он был прекрасным специалистом, мастером в своей профессии. Он много сотрудничал в качестве художника с Александром Птушко. А учился у Эйзенштейна. У мэтра даже есть статья «На смерть Вали Кадочникова», в которой он пишет, что умер самый талантливый человек его курса.

Вот так — два родных мне человека, отец и мать, работали в этой картине.

На чем же «погорел» Медведкин? Мне кажется, что он-то любил Москву именно старую, классическую. А все новшества градостроительства в столице были ему глубоко антипатичны, несмотря на всеобщий могучий пафос строительства и грандиозной перепланировки города. Новая Москва с ее урбанизмом, гигантскими прямыми проспектами, огромными домами — все это было не больше чем социальный заказ, который необходимо было исполнить.

Вспомните этих милых старушек в фильме, которые говорят, что «живут, как в трамвае», потому как все без конца перемещается. И Блюменталь-Тамарина, известнейшая актриса Малого театра, — ведь именно она здесь выразитель всего старинного и подлинного. Нормальная человеческая мудрость старого человека подсказывает ей, что не надо дома́-то трогать. В городе нужно сохранять историческую часть, какая существовала многие десятки, а то и сотни лет. А если уж строить новое, то только бережно вписывая его в структуру старого города, соотносясь с этой структурой. Ведь пейзажи Кремля, каждое кремлевское здание изумительны. Именно на них хочется смотреть еще и еще. Поэтому ничуть неудивительно, что начальство восприняло фильм как некую издевку над советской архитектурой и ее достижениями.

Сложно говорить, собственно, об эстетике этой картины, потому что она очень противоречива. Скорее, это странная антиэстетика. Вспомните героя Даниила Сагала, энтузиаста и комсомольца. Когда вместо своего проекта «живой Москвы» он видит возрождающуюся старую Москву, то его реакция вовсе не ужас и негодование. Он тоже по-своему любит старую Москву. Не гневаясь, он спокойно говорит, что, мол, ребята, крутить-то надо в другую сторону. Заметно даже некоторое легкомыслие, легкость, с которыми привлекаются люди для работы над проектом. Как будто это какое-то развлечение для молодых, какой-то пустяк, игра, а не дело государственной важности. Это поражает, ведь Москва — центр СССР, и новое лицо города — дело важнейшее! Сейчас, конечно, трудно точно знать, о чем думали создатели этой картины. Ведь энтузиазм был, и он был искренним. Вера в социализм тоже была искренней.

Честно признаюсь, что не могу до конца понять, как тогда делались все эти потрясающие спецэффекты. Но одно могу сказать точно: это был труд адский и изнурительный. По-моему, «Новая Москва» была одним из первых фильмов, в которых приме-

нили рирпроекцию — комбинированную съемку, когда отдельно снятое движение макетов домов (как, например, в сценах с Блюменталь-Тамариной, когда мимо нее едут дома), проецировалось на экран-окно в декорации. Я думаю, что это было сделано именно так. Что касается «ожившихся» макетов домов, то, скорее всего, это мультипли-

кация, быть может, не покадровая, а снятая несколькими кадрами. Возможно, были сделаны и движущиеся модели машин. Не знаю, вариантов очень много. Но сделано все с колоссальным искусством и тщательностью. (Это напомнило мне эстетику великолепного русского мультипликатора Старевича. С какой удивительной

любовью и тщательностью Старевич делал свои кукольные мультфильмы, как, например, «Рейнеке-Лис», с огромной массовкой из кукольных зверюшек, причем у каждого из них была своя неповторимая мимика и прочие изумительные и труднейшие в реализации вещи!..)

С такой же тщательностью и точностью сделана Москва современная,

ожившая. Только догадываюсь, как было осуществлено в одном кадре совмещение живой реальности и движущегося макета Новой Москвы. Скорее всего, здесь применена двойная экспозиция. Но все очень хитро: если люди и пересекают границу макета (заглядывают, смотрят, трогают и т.п.), то он в это время не движется. А движется он только тогда, когда люди находятся вверху кадра, то есть границу не пересекают. Эту систему использовал Александр Птушко в «Новом Гулливере», где, кстати, тоже работал мой отец, Валентин Кадочников.

Двойных экспозиций в фильме «Новая Москва» вообще очень много, пожалуй, это самый распространенный прием. Понимаю, как сняты сцены в железнодорожном вагоне, когда герой Сагала и моя мама едут в Москву. Существует такая штука, она называется «барабан»: на огромном барабане рисуется пейзаж, домики и прочее, затем он крутится, и таким образом создается ощущение движения поезда. Вторым вариантом может быть рирпроекция: окно поезда представляет собой экран, а пейзаж проецируется с обратной стороны.

Я хочу отдать должное главному оператору картины Игорю Гелейну. Безумно сложны съемки в метро, особенно на движущемся эскалаторе. Низкочувствительная пленка того времени вообще не позволяла снимать в метро и подобных ему плохо освещаемых помещениях. Ведь в павильоне есть масса возможностей для света, его установки, мощности. В метро же можно освещать только с полу, снизу. Съемки в вагоне метро — это опять-таки рирпроекция.

Безусловно, в фильме есть чудовищные, на сегодняшний взгляд, вещи, как, к примеру, прославление проекта Дворца Советов со скульптурой Ленина. Архитекторы, которые делали этот проект, были просто жуликами или невеждами. Ведь громадина совершенно не рассчитана технологически. Она была изначально утопична. Во-первых, фундамент не выдержал бы веса. Во-вторых, вождь мирового пролетариата находился бы большую часть времени в облаках. Его просто не было бы видно! Москва ведь не Калифорния, солнечных дней у нас не так уж

и много. А потом — влажность, ветровые усилия, в общем, масса труднорешаемых проблем... Как они должны были решаться, неизвестно никому.

Лично мне этот имперский стиль не нравится, но не стану отрицать, что в принципе Большой стиль мог стать эстетикой Москвы и в какой-то мере стал им. Ведь когда строили высотки, вся интеллигенция возмущалась, называя их уродством. Но здесь можно вспомнить и парижан, негодующих по поводу Эйфелевой башни... А теперь Эйфелева башня — символ Парижа! Интересно, что по легенде сам генералиссимус Сталин придумал высоткам башенки по типу кремлевских, а сначала наши небоскребы должны были быть усеченными, плоскостными. И, что бы ни говорили, нравится, не нравится, а высотки со временем тоже стали одним из символов Москвы. Неплох и построенный в этом Большом стиле Крымский мост.

Мне кажется, что по-настоящему интересен в фильме «Новая Москва» не только проект «нового невиданного града», но и молодой задор, который питал жажду к преобразованию, изменениям, перестройке. Хотели сделать по-другому, лучше. По сути, эти люди мечтали, как в известной песне: весь мир до основания разрушить и построить новый мир. Да, они хотели не только разрушать, но и строить! Но у них была любовь и к старой Москве. Не просто ведь уничтожать, взрывать здания, а лучше передвинуть, что-то достроить, переделать, модернизировать, улицы сделать шире, свободнее, просторнее, удобнее, в конце концов, и для потоков машин, и для пешеходов. Оставить и классику, Бове, Казакова...

В фильме мы видим бурное движение новой молодой Москвы, множество строек, строительные леса, море машин.

В структуре такого бурного движения есть несомненная прелесть, ее описывал еще Леонардо. Вода водопада шумит, журчит, льется, у него было более ста определений. Вот такое же движение — в строительстве новой Москвы. Москва ведь не город мертвых, не Петербург, однажды установленный Петром, где фундаментально стоят здания, проложены прямые проспекты. Москва страшно запутана, она, как говорят, большая деревня. И в фильме есть желание преодолеть эту вековую запутанность, навести порядок. Прелесть в желании, но не всегда в результате. Хотя результат, надо сказать, не всегда так уж некрасив. И все-таки, мне кажется, советская власть не создала ни одного здания, которое вошло бы в историю как архитектурное достижение. Ну, Щусев, может быть, Жолтовский... Малевич, идею его раскрытой книги превратили в здание СЭВ с каким-то безобразием внизу. Повторяю, что говорю именно об осуществленном, построенном, а не о том, что, увы, осталось в проектах. Яркий пример извращения прекрасных идей — здания, построенные по проектам Ле Корбюзье. Архитектор предложил здания из стекла и бетона. Построили, но кондиционеры не поставили. Что там творилось летом, одному богу известно. Архитектор предложил здание «на ногах», чтобы освободить проезжую часть. Мы поставили сплошняком, да еще задом наперед. Как говорится, хотели как лучше, а вышло как всегда...

И ведь главное в «Новой Москве» — это, повторю, не новые здания, а новые люди. Их истинный энтузиазм, истинная вера в «новую Москву», в новую жизнь, в «град Китеж», в праведный город, сияющий дворцами и площадями.

Как писал Маяковский: «Я знаю, город будет, я знаю, саду цвесть...»

Записала Е.Истомина

Н. Сиривля

НЕБО НАД МОСКВОЙ

«Небо Москвы» Ю.Райзмана — фильм не столько о Москве, сколько о небе, о воздушном пространстве над великой столицей, которое защищают осенью 41-го советские военные истребители. Однако картина эта мало похожа на классические военные фильмы

НЕБО МОСКВЫ

По одноименной пьесе Г.Мдивани

Авторы сценария М.Блейман, М.Большинцов

Режиссер Ю.Райзман

Оператор Е.Андриканис

Художники Н.Суворов, А.Вайсфельд

Звукооператор В.Зорин

В ролях: П.Алейников, Н.Мазаева, Н.Боголюбов, П.Соболевский, Е.Немченко, И.Кузнецов, Н.Шамин, А.Сальникова, Е.Каплунова и другие

«Мосфильм»

СССР

1944

о летчиках, где, начиная от «Воздушного извозчика» и вплоть до картины «В бой идут одни «старики», все держится на крепкой драматургии, игре хороших актеров и популярных песнях, так что сама концентрация игровых элементов выводит происходящее из сферы низкой обыденности в замкнутый, искусственно (и искусно) воссозданный мир высокого мифа.

В «Небе Москвы» тот же результат достигается при помощи чисто визуальных, кинематографических эффектов, в жертву которым автор приносит квазипсихологический реализм. Элементы традиционной драматургии, перешедшие в фильм из положенной в основу сценария одноименной пьесы Г.Мдивани, кажутся здесь абсолютно чужеродными и ненужными. Например, эпизоды в московской квартире героя, где папа-профессор (Н.Шамин) читает нотации уходящему на фронт сыну, а сестренка Наташка в исполнении пухленькой сорокалетней травести Е.Каплуновой без умолку верещит раздражающе театральным голосом, надувает губки и кокетливо закладывает ручки в карманы. Все это лишнее. Илья Стрельцов в исполнении

Петра Алейникова на профессорского сына не похож совершенно. Он явно не из этой семьи, не из этого дома и даже не из этого города. Да и сам утренний город, по которому герой идет с вокзала домой, показан не как город детства, полный интимных подробностей и личных воспоминаний, а как город-символ, город-знак, предстающий в чередовании хрестоматийно известных планов: Красная площадь, Большой театр, гостиница «Москва»... В этом городе нельзя жить, зато его величие можно и должно защищать до последней капли крови.

Соответственно настоящим домом для героя становится прифронтовой аэродром, настоящей семьей — друзья-летчики, защищающие небо Москвы, а отцом — командир летного полка подполковник Балашов в исполнении мужественного Н.Боголюбова. Наземный быт аэродрома предстает в фильме через повторение одних и тех же деталей, реплик, эпизодов, жестов... Каждому из вновь прибывших подполковник Балашов говорит свое знаменитое: «Привыкайте», каждый проигравший в «козла» должен залезть под стол; в блиндаж к очаровательной медсестре Зое (Н.Мазаева) все летчики приходят под одним и тем же предлогом — попросить «порошочек от головной боли». Здесь нет места для индивидуальности, душевных противоречий и сложных чувств. Поэтому-то любовная драма Стрельцова, который ревнует Зою к окружающим ее «настоящим мужчинам», благополучно исчерпывается к середине картины: «настоящие мужчины», поняв, что тут дело серьезное, сразу деликатно отходят в сторону.

Никакая частная драма в этом деиндивидуализированном мире невозможна. Единственный источник сюжетного напряжения в картине — сама война: боевые вылеты и сражения с «фрицами», рвущимися к Москве. Потому и самые волнующие события фильма разворачиваются не на земле, а в воздухе. Эпизоды воздушных боев, виртуозно смонтированные из документальных планов и съемок макетов (режиссер комбинированных съемок А.Птушко, оператор Н.Ренков) и озвученные патетической музыкой Рахманинова, — наиболее эффектный зрелищный «аттракцион» фильма. Черные самолеты в сером облачном небе, снятые в разнообразных ракурсах: сверху, снизу, сбоку и анфас; ритмическое чередование общих и крупных планов; вращающиеся пропел-леры, узкое лицо героя в летных очках, неуловимо повторяющее очертания кабины самолета; вражеский «Юнкерс» в центре нумерованных окружностей оптического прицела; бесчисленные диагонали, прочерчивающие экран: лучи прожекторов в небе, трассы снарядов и пуль, содрогающиеся стволы орудий, размах крыльев, пересекающих экран от нижнего левого угла до верхнего правого, два горящих самолета, черный след от которых образует в сером небе огромный «Х»... Эта патетическая феерия воздушного боя, далекая от реальной грязи, крови и страданий войны, образует тем не менее, как на картинах Эль Греко, возвышенный, небесный план бытия, придающий особую значительность самым элементарным подробностям земной жизни.

В одной из лучших сцен фильма — сцене ожидания лейтенанта Стрельцова и старшего лейтенанта Щербины (И.Кузнецов), не вернувшихся из боя — все уже знакомые детали аэродромного быта: рапорты, позывные радистов, нежно покровительственное отношение летчиков к Зое и даже недоигранная партия в домино приобретают энергию невероятного драматизма. У летчиков вот-вот должно кончиться горючее. Диспетчер безнадежно твердит в рацию: «Лебедь-4, Лебедь-12, я — Лебедь-1, где находитесь?», командир меряет шагами блиндаж; тусклое, невыносимое ожидание. Входит Зоя, внося в напряженную атмосферу ноту дополнительного драматизма. Вдруг за кадром слышится звук мотора, все выбегают из блиндажа. Зоя в смятении отступает к стене, пытаясь угадать, который же из двух приземлился. Врывается счастливый, возбужденный Щербина и, требуя продолжения партии в «козла», зовет: «Где Стрельцов, где счастливчик?» Все молчат; лицо Зои искажается судорогой, она выбегает. Щербина обреченно бросает на стол костяшки домино. Этот эпизод, отмеченный лаконизмом и чистотой режиссерского стиля, заставляет вспомнить о замечательных райзмановских «Летчиках» 1935 года.

А тем временем Стрельцов, протаранивший «Юнкерса», падает вместе с самолетом за линией фронта и оказывается посреди выжженного пейзажа с обугленными руинами и торчащими в

небо печными трубами (картина, отчасти предвосхищающая трагическую пейзажную графику В.Юсова в «Ивановом детстве»). Герой, маленький, щупленький и беззащитный, в черном летнем комбинезоне, бредет с пистолетом среди воронок, время от времени при виде вражеской техники припадая к земле. Однако против всяких ожиданий ничего ужасного с ним

не случается: его не обнаруживают, не преследуют, не берут в плен. Когда, окончательно обессилевший, он падает на землю, его тут же подбирают свои и доставляют домой по московскому адресу, написанному в письме, которое он не успел отправить родителям.

Отоспавшись дома, так и не узнав, что ему присвоено звание Героя Советского

Союза, Стрельцов снова мчится на свой аэродром, чтобы немедленно вступить в бой. Вся эпопея его блужданий за линией фронта нужна была авторам только для того, чтобы показать страшную картину разрушений — то, что угрожает Москве. Не случайно, пока герой спит, Райзман показывает нам несколько планов Москвы, ощетинившейся противотанковыми

«ежами», зенитными орудиями и защитными аэростатами. Тут окончательно становится ясно, что в центре повествования не индивидуальная история Ильи Стрельцова, у которого, собственно, и нет никакой истории, но судьба Москвы — столицы, воплощающей идею тоталитарной государственности.

Решающая воздушная битва за Москву, когда в воздух поднимаются все, какие есть, самолеты и сам подполковник Балашов «вместе с полком уходит в небо», заканчивается долгой серией идиллических планов озаренной утренним солнцем столицы, и лишь после этого мы узнаем, что главный герой, поднявшийся в воздух на стареньком самолете, «разбился». Он, конечно, выживет и вернется в строй. Но главное, что жива Москва.

Знаменательно, что образ Москвы в картине сугубо эмблематичен. В кадре в основном эталонные образцы сталинской архитектуры: гостиница «Москва», здание Госплана, зал Чайковского, Крымский мост. Все это, величественное и помпезное, снятое с нижней точки, напоминает отчасти идеальную мультипликацию Новой Москвы из одноименного фильма А.Медведкина. Это воплощенные в камне фрагменты плана сталинской реконструкции, фрагменты осуществленной утопии, образ Москвы как Небесного Иерусалима.

Такой Москве нужны именно такие защитники: герои-винтики, производство которых поставлено на поток (не случайно фильм завершается приездом в полк новичка из летной школы и ритуал его принятия полностью повторяет ритуал принятия в полк Стрельцова, показанный в самом начале картины), герои без какой-либо сложной индивидуальной психологии, простые парни. Суть, однако, в том, что, несмотря на предельное самоумаление, они в фильме — все же подлинные герои и не в смысле ходульного героизма, который заложен на уровне фабулы, а в смысле глубины и масштаба личности, неизменно открытой «небу», готовой пожертвовать собой ради служения Абсолюту, как герои его понимают. Этот реализованный Райзманом головокружительный перепад от абсолютно тривиального к абсолютно возвышенному сообщает фильму, несмотря на всю условность его сюжетных ходов, элемент волнующей психологической достоверности и подлинной красоты.

Людмила Донец

У ТВОЕГО ПОРОГА

«РЕБЯТА! НЕ МОСКВА ЛЬ ЗА НАМИ?»

Снятый как хроника, как строгий военный документ, фильм «У твоего порога» со временем все отчетливей выявляет глубинную свою стилистику — символическую. Собственно, это было и в самом замысле, начиная с названия картины. Время — осень 1941-го. Место — час езды от Москвы. «От нас в Москву кино смотреть ездят». А теперь это и вовсе Москва — Бескудниково, Лианозово.

Порог дома. Твой порог — граница, черта, за которую отступать некуда.

За сто километров от Москвы на пригородной станции в кассе — немцы. Веселые, сытые, наглые, играют с кассовым автоматом — выбивают

Автор сценария С.Нагорный
Режиссер В.Ордынский
Оператор И.Слабневич
Художники Б.Немчек, А.Вайсфельд
Композитор В.Баснер
Звукооператор С.Литвинов
В ролях: Н.Федосова, П.Любешкин, Л.Дзюба, Б.Юрченко, Ю.Горобец, Н.Граббе, Р.Хомятов, В.Филиппов, В.Погорельцев и другие
«Мосфильм»
СССР
1964

друг другу билеты до Москвы и беззлобно ржут — вот она, Москва, чего напрягаться.

У порога Москвы стоит одинокий дом семьи железнодорожника. Семья не успела выехать, да и трудно было — хозяйство, детишки от подростков до грудничка, и вот теперь дом становится центром фронтового пекла: прямо на огороде наши бойцы устанавливают батарею, артиллерийский расчет, и четверо военных приготавливаются отражать атаку немецких танков — здесь удобная точка. Мать семейства (актриса Надежда Федосова) — центр фильма о самых драматичных днях войны, когда немцы были рядом с Москвой, «у твоего порога». Она мрачна, непри-

ветлива, у нее тяжелое лицо и тяжелая душа. Ее дом у дороги, на околице, оказался в центре боя. И пусть этот бой святой и правый, но в доме-то — живые дети под прицелом войны.

Этот дом и мать с детьми — собственно, то, за что мужчины воюют, но пушка установлена прямо в огороде, а значит, этот дом — мишень.

Вот и все, что было: наши солдаты установили пушку прямо на взрыхленном поле за домом, приняли бой, задержали немецкие танки и все погибли. Все. На клочке своей земли. На окраине Москвы.

И есть еще в фильме Большой Дом — сама Москва. Гибель одного артиллерийского расчета — четырех

бойцов — происходит, собственно, на пороге этого Большого Дома, там, откуда отступать некуда.

«У твоего порога» — классика нашего кино. Но, в отличие, к примеру, от «Баллады о солдате» или «Летят журавли», здесь нет того проникновенного лиризма, света, молодой беспечности, доброты. Картина мрачна, напряженна, ее образ — это «час роковой». Всегда закрытое тучами, давящее небо, сумеречность, приглушенность операторского света, «ни ночь, ни день», невыносимость бытия.

Да и бытием это не назовешь. Все сдвинулось, стронулось, растревожилось, поползло, поехало. Нет уклада, есть переходы, перебежки, железные дороги, расхлябанные колеи. Встревоженный, вспугнутый человеческий улей. Сплошь — железнодорожные станции, узлы, разъезды, составы идут за составами — с солдатами, с пушками, закрытые на засовы. Лязг железа, вой идущих ровным строем на Москву самолетов.

И — потрясающие массовые сцены народной драмы.

Вот по вязкой осенней дороге идет ополчение. Почти все — пожилые нестроевые люди или совсем молоденькие. Чавкают тяжелые сапоги. Раздается команда: «Запевай». И все мощнее стелется такая праздничная народная песня: «Утро красит нежным светом стены древнего Кремля. Просыпается с рассветом вся советская земля. Кипучая, могучая, никем не победимая страна моя, Москва моя, ты самая любимая». И эта солнечная картинка мирной жизни, это «никем не победимая» в устах тех, кто и сражаться-то не может, не умеет...

Конечно, конечно, «ты никем не победимая», Москва моя.

А на вокзалах Москвы — хаос. Женщины с детьми, узлами, баулами... Старики... Царят растерянность, страх... Люди мечутся или сидят в безнадежном ожидании на своем жалком скарбе. И все стены оклеены рвущими сердце записочками: «Мама! Мы отправляемся на юг, наверное, в Ташкент», «Лиза! Не волнуйся, все живы», «Илюша потерялся, спрашиваем у всех, кого встречаем», «Галочка! Я люблю тебя»... Это голоса огромного человеческого горя, разворошенного быта, письма «на деревню дедушке Константину Макарычу», слезы разорванных связей, убиенных судеб.

И наконец — уникальный по драматургии и режиссуре эпизод: солдаты в московском метро. Эпизод сложный, он подготавливается издалека. Какой-то солдат в новеньком полушубке, надо думать, сибиряк, который никогда не

был в Москве, жадно спрашивает у железнодорожника: «А мавзолей? А метро?» Ему очень хочется увидеть столицу. И по прошествии нескольких эпизодов мы видим пустое московское метро (очевидно, ночь), которое заполняется солдатами. Нет никого, кроме этих солдат. Солдат в полушубках. Белых, новеньких, ладных полушубках. «Братцы, Москва», — слышен одинокий голос, как неуместный всплеск радости. Полушубки молчат. Они проходят колоннами, с автоматами наперевес, в тишине, на общем плане, словно держат дистанцию. Лица их нельзя рассмотреть. Это — суровое воинство. Они поднимаются на эскалаторе, растекаются по переходам, опускаются на эскалаторе. Заполняют вагоны, покачиваясь в такт движения поезда. В невыносимой тишине. В невыносимо новеньких полушубках. Безнадежно новеньких белых полушубках. И опять только один солдат растерянно роняет: «А где же Москва? Выходит, мы ее всю под землей проехали?» И слышится отдаленный звук трубы.

Достоверность съемок о военном времени (фильм сделан в 1964 году) поразительна. Укутанный в доски и брезент памятник Тимирязеву, Пушкин, печально глядящий на хмурое, насупленное небо, грузовики с солдатами на Тверском бульваре и эмблематичные начало и финал. В начале — Красная площадь, Василий Блаженный, пасмурное небо, напряженная тишина, удар часов Спасской башни и панорама на зенитки, установленные на ГУМе. Война. Народная. Священная.

Я не могла понять: хроника это, вставленная в фильм, или такая потрясающая работа «под документ», и позвонила оператору Игорю Слабневичу. «Нет, — сказал он, — хроники нет, все снимали сами». Недаром, ох, недаром этот фильм о войне всегда вспоминал Алексей Герман в наших разговорах о кинематографе. И всегда говорил о нем, как о замечательном и недооцененном.

А в финале снова знаковая Москва: Исторический музей, гостиница «Москва», Манежная площадь, легковые машины — сумеречная, но уже почти мирная жизнь.

Это потому что «на пороге», у дома на окраине Москвы вел бой артиллерийский расчет. Одна батарея и четверо военных отражали атаку немецких танков. И все убиты под Москвой. Все.

Я всегда думала: как Михаил Юрьевич Лермонтов, этот молодой дворянин двадцати трех лет, написал такие стихи, как «Бородино»? Словно народную песню, которая и через столько лет так просто и возвышенно говорит об Отечественной войне, как о клятве Родной земле:

Ребята! Не Москва ль за нами?
Умрем же под Москвой,
Как наши братья умирали.
И умереть мы обещали,
И клятву верности сдержали...

Василий Ордынский, режиссер фильма «У твоего порога», — из тех ребят, которые воевали и знали войну в лицо. Из тех кинематографистов, с чьими картинами пришла на экран 60-х подлинность, а потому и поэзия жизни. Помню, я заказала ему статью в начале 1985-го — к 40-летию Победы. Он, как все, немного тянул со сроками, и я со своей непосредственностью сказала ему по телефону: «Ну, как жить будем?» Повисла небольшая пауза (видимо, ему было несколько неловко от моей стремительной фамильярности), и он ответил: «Как прикажете». Ответил, как благородная военная косточка. Умер Василий Сергеевич Ордынский в этом же, 85-м, году.

И умереть мы обещали,
И клятву верности сдержали...

Я ШАГАЮ ПО МОСКВЕ

Автор сценария Г.Шпаликов
Режиссер Г.Данелия
Оператор В.Юсов
Художник А.Мягков
Композитор А.Петров
Звукооператор С.Минервин
В ролях: А.Локтев,
Н.Михалков, Г.Польских,
Е.Стеблов, В.Басов,
Р.Быков и другие
«Мосфильм»
СССР
1964

Александр Свободин

ПО КАКОЙ МОСКВЕ МЫ ШАГАЛИ

Каждый режиссер снимает ту Москву, которая нужна ему для интонации фильма.

Город может быть местом действия, фоном, почти персонажем. Аккомпанировать настроению или создавать его. Он работает (или не работает) в выбранном жанре. Данелия выбрал «лирическую комедию» (хэппи энд плюс «неназойливый» показ наших достижений).

Вспоминаю два четверостишия о Москве.

Из давнего стихотворения (кажется, Матусовского):

Столица, идолопоклонница,
Кликуша и ворожея.
Моя тоска, моя бессонница
И первая любовь моя!

Из песни, кажется, выбранной нынче мэром как столичный гимн:

Утро красит нежным светом
Стены древнего Кремля.
Просыпается с рассветом
Вся советская земля!

Можно снять город в интонации первого стихотворения, можно — в интонации второго. Данелия снял по второму. В его фильме Молодость шагала не по реальному городу, а по его открыточному символу. (Именно Молодость — как состояние, как ритм.)
В этом городе не живут, им гордятся.

Молодые герои выступали персонифицированным понятием Юности.

Главный кадр фильма, конечно, — Кремль. («Начинается земля, как известно, от Кремля». Это уже Маяковский.) Кремль сверху, сбоку, со стороны Красной площади, со стороны Москвы-реки.

Ширь проспектов. Еще в 30-е годы нас зачаровывал асфальт. Ради него выкорчевывались деревья, сносились мешающие ему бульвары. По асфальтовой реке рядами плывут в фильме авто. Ах, как нам это нравилось! Смотрите, смотрите, стало больше автомобилей! Провозгласившие еще в 20-х чистые социалистические города, мы спасовали перед его величеством автомобилем. Он сделался для нас предметом роскоши, знаком престижа. Ругая на чем свет стоит Нью-Йорк («Железный Миргород»), мы легли под автомобиль, как Америка в 20-х. Не извлекли уроков. И плывут в кадре авто по выбеленному солнцем асфальту. Но ни одной «иномарки»! Странно это видеть сегодняшнему москвичу.

И опять Кремль, и опять бьют куранты на Спасской башне. «Просыпается с рассветом»... Заканчивается ночная смена у строителей метро. Тоже знак Москвы — как же, лучшее в мире!.. Строить метро почетно. Несмотря на мраморное изобилие, оно становится средством передвижения. Поэтому герой — метростроитель. Рекордно обаятельный, юный Никита Михалков начинает здесь свою блистательную карьеру. Конечно, он такой же метростроитель, как... автор этих строк, но что из того? Профессии в этом фильме все равно что обозначения действующих лиц в комедиях Лопе де Вега.

Важно, чем собственно московским любуется режиссер, какова та московская среда, в которую он помещает своих героев. Любуется он людской теснотой в метро, кафе-«стекляшкой», лодками-«академичками» на реке. Адресного, как теперь говорят, любования нет. Еще нет. Разве что Чистые пруды. Прибежище интеллигентной Москвы.

Впрочем, к образному участию в сюжете и они не допускаются. На дорожках вокруг прудов разыгрываются комедийные эпизоды. Не забываются и приметы советской действительности. В объектив попадает церковь с хиленькой группой старушек на паперти (может быть, пять, может быть, шесть). Видите — мы страна неверующих, верующие вымирают.

Возник переулок позади здания МИДа на Смоленской площади. Можно залюбоваться человеческим измерением переулка и зримо отмежеваться от тяжести сталинского «ампира». Чугунная плита, пирамида XX века... Но режиссеру 1964-го важен мегаполис.

Человеческое измерение возникает неожиданно. Эпизоды «За окном», «На улице», «Двор» врываются в действие в интерьере. Возникают ассоциации, второй план, даже метафора.

Кабинет начальника военкомата. Вроде бы не положено присутствовать посторонним при приеме граждан, какая-никакая, а военная тайна. А в окне, в подвесной люльке двое ремонтников красят фасад. Вот тебе и тайна, обхохочешься!

Мир, как и душа героев, — нараспашку. Они общаются через улицу, из окна в окно. Во дворе танцуют приглашенные на свадьбу гости. Свадьба как будто срывается. Гости не унывают. В окно выставлен репродуктор или проигрыватель (тогда в моде были радиолы). В моем детстве, в 30-х, выставляли патефон. Ушедшее братство московских дворов, воспетое в ранних песнях Окуджавы и Визбора. Правда, танцы во дворе слегка смахивают на бал на паркете, но все равно они исполнены обаяния, как и «козел», которого забивают в другом дворе плохо выбритые мужчины.

Реальные приметы столицы 60-х подчас соседствуют с ее открыточными знаками. Строится Новый Арбат, крутится в Парке культуры имени Горького старое колесо обозрения. Камера, как и покупатели, любуется ГУМом, в отделе пластинок спрашивают Робертино Лоретти, по телефону-автомату можно позвонить за две копейки... И опять Кремль, опять Красная площадь.

Но вот тут-то, возле собора Василия Блаженного, а точнее сказать, возле Лобного места, происходит резкая смена интонации. Юный метростроевец Коля (Никита Михалков) начинает вслух, громко, в присутствии дисципли-

нированной толпы экскурсантов пародировать экскурсовода, демонстрируя отменное знание штампов последнего. «Посмотрите направо, посмотрите налево!.. Здание ГУМа построено... Типичный образец так называемого псевдорусского стиля... Собор Василия Блаженного... Барма и Постник...» — и так далее, и так далее, зазубренное,

заученное, утвержденное в городском экскурсионном бюро.

В атмосферу фильма входит ирония. В этой сцене ее сгусток, пик. И когда думаешь, в чем же все-таки секрет неисчерпаемой привлекательности фильма, то понимаешь, что в ней, в тайной музе искусства уходящего века, в иронии.

К финалу картины как-то неожиданно даже для себя осознаешь, что авторы ее все время посмеиваются над происходящим. Закрадывается даже мысль, что они иронизируют и над собой, и над открыточной Москвой, и над наивной (а потому истинной) юностью, при всей лиричности их интонации.

Ирония окрашена сожалением и грустью, но в двух сценах претендует даже на сатиру. Второй после «экскурсовода» пик ее в сцене с «писателем». Полотер разыгрывает пришедших к писателю ребят. Тут маленький шедевр в исполнении Владимира Басова. Писатель-самозванец обрушивает на их головы блистательный каскад идеологических клише, при помощи которых родная партия учила литераторов «познавать жизнь». Но контрапункт этой сцены в явлении настоящего писателя. (Тут уж не знаешь, какое слово ставить в кавычки!) После того как самозванец провел воспитательную беседу с молодежью, является хозяин квартиры — стертый литературный пятак, из тех, кто десятилетиями руководил писательскими организациями.

Иронично могла бы быть показана и Москва строящаяся. Прелестью, человечностью, уютом осветилась бы сносимая Собачья площадка, с которой москвичи моего поколения бегали прощаться. Так прощались с затопляемой, уходящей под воду деревней ее жители в повести Распутина. Но этого не происходит. На Москву скрытая ирония авторов не распространяется. Режиссер снял Москву прямо и честно. Ту Москву, которой гордились.

1964 год... Год снятия Хрущева, год прихода Брежнева. Начало конца оттепели, начало начал застоя. Город очеловечен, но используется и как заданная декорация, как говорят в театре, «в подбор», то есть употреблены те ее детали, которые не надо делать заново. Из того, что есть. Фильм «Я шагаю по Москве» в определенном смысле театрален. Ритм, монтаж, операторская работа — все это настоящее кино, и кино талантливое. Но построение эпизодов, диалог, движение фабулы напоминают театр, жанр комедии положений. В этом жанре, как в искристой испанской комедии «плаща и шпаги», наслаждаясь и ею, и своей игрой, действуют Никита Михалков, Галина Польских, Ролан Быков, Владимир Басов, Евгений Стеблов.

И тайная усмешка — все это пройдет, пройдет, это миг один... Но миг этот — счастье. Они и сыграли Счастье. Поэтому фильм и сегодня смотрится с удовольствием.

Марк Осепьян

ТРИ ДНЯ ВИКТОРА ЧЕРНЫШЕВА

ПРОСТЫЕ ПАРНИ

Действие сценария Евгения Григорьева, по которому снят фильм «Три дня Виктора Чернышева», происходило в Москве. Он назывался «Простые парни, или Умереть за пулемет».

Это был новый взгляд на простых парней, который изначально лишал их индульгенции на «положительность» только потому, что они «простые». Напротив. Такие парни непредсказуемы. У них нет внутреннего стержня, они еще не выстроены личностно, и ими можно при желании манипулировать. В названии, которое, конечно, не прошло, была ирония по отношению к стереотипу «положительного героя».

Автор сценария Е.Григорьев
Режиссер М.Осепьян
Оператор М.Якович
Художник Б.Дуленков
Композитор А.Рыбников
Звукооператор А.Голыженков
В ролях: Г.Корольков, А.Чернов, В.Владимирова, Л.Прыгунов, Г.Сайфулин, И.Кузнецов, Н.Рычагова, В.Беляков, В.Шукшин, Н.Федосова и другие
Киностудия имени М.Горького
СССР
1968

Необходимо было найти точный типаж этих «простых парней».

Начал я с того, что мы с моим фотографом Валерием Кузиным ездили снимать ребят, которые в те, 60-е, годы стояли у подъездов, в подворотнях, на углах: везде можно было увидеть эти их стайки. Они находились в постоянном «афронте» ко всему окружающему. И для того чтобы точно уловить тип лица, одежды, определиться с выбором актеров, выяснить соответствующий этому социальному явлению возраст, было снято несколько сотен фотографий. Вся комната нашей группы на студии была оклеена фотографиями. Они частично вошли в финал картины.

Этим ребятам был свойствен вызов окружающей толпе. Они стояли по улицам и во дворах не просто так, а в особой позе, скрестив руки, держа сигарету. Они находились в оппозиции, не были вписаны в общество. Молодежь часто находится в конфликте с обществом, но тогда это усиливалось тем, что на молодых ребят давила

принятая мораль общества, школа, а они сопротивлялись. Они защищали свою субкультуру, эстетику, свой образ жизни. Их образно можно назвать «ребята с гитарами».

В наборе наших фотографий проступал этот специфический колорит. Кстати, того же принципа первоначальной работы с фотографиями придержи-

вается и Алексей Герман. Помню его слова: «Фотография меньше врет, чем кинохроника». Хроника у нас, как правило, была подцензурная и потому подчас фальшивая, постановочная — «документ в гриме». Поэтому после сталинского кинематографа, в конце 50-х — начале 60-х, возникло стремление к документалистике, желание

увидеть реального героя. Тогда появился иной тип актера. На смену Столярову пришли другие, в моду вошел так называемый «антигерой». Появились такие фильмы, как «Человек идет за солнцем» Михаила Калика, «Чужие дети» Тенгиза Абуладзе и как пик стиля — «Застава Ильича» Марлена Хуциева.

Появился прием вписывания героев в толпу и, как следствие, съемки скрытой камерой. Операторы клали камеру в сумку и так и снимали. Важно было, чтобы герой не выделялся из толпы ни манерой поведения, ни стилем одежды. Типаж имел огромное значение для наших съемок. Он запечатлевал конкретную Москву, Москву 60-х.

Нам надо было выбрать объект съемок для сцен, объединенных общим названием «Свободное время». Тогда все дискотеки, танцплощадки находились в зачаточном, а зачастую и подпольном состоянии. Хотя новая молодежная культура уже существовала: ребята любили битлов, носили длинные волосы, одевались в кожаные пиджаки... Конечно, эта мода пришла с Запада, со страниц журналов.

Объектом для съемок стало кафе «Лира», которое незадолго до этого открылось на Пушкинской площади (где сейчас находится «Макдоналдс»), там было сборище ребят «новой формации». Мне сказали: «Это злачное место». На самом деле «стильная» молодежь составляла всего одну пятую часть публики. Я посадил туда на месяц двух моих ассистентов с заданием отлавливать этих ребят. Каждый день они «вылавливали» трех-четырех и приглашали на съемки в назначенный день.

В результате собралось несколько сотен парней. Мы сняли это кафе на одну ночь с полным обслуживанием. Еще раньше мы искали по подвалам, среди подпольных «организаций» ансамбль, который играл бы для этих ребят. Я сам в этом совсем не разбирался, и найти ансамбль с электронными инструментами и мощным звучанием мне помог наш водитель со Студии имени Горького. На этот объект было выделено всего сто двадцать метров пленки, но мы сняли материала, наверное, на полнометражную картину. Работали три камеры. Эти ребята

создали свою среду, свою жизнь, которая была видна в танце, выпивке, позах, в разборках. Даже по той незначительной доле материала, которая вошла в картину, можно заметить, какое огромное количество типажей мы нашли. В ресторане или кафе ребята становились как бы актерами. Эпизод в кафе «Лира» создает фон вечерней, светской жизни молодежи. Кроме создания фона эпизод был необходим смыслово, чтобы окунуть героя после нравственного предательства в некий кайф, в полное освобождение от совести, и это нам, думаю, удалось.

Художник Борис Дуленков и оператор Михаил Якович ездили по Москве в поисках того «угла», где нам предстояло снимать. В конце концов я сам нашел этот «угол» в Малом Гнездниковском переулке, рядом с учебным театром ГИТИСа. Это было пространство двора, однако здесь присутствовало также и ощущение улицы, это был и дворик, и улица Горького. Общий фон «угла» в картине: толпа, люди, которые проходили мимо, — все это было реальное, не постановочное. Вы можете заметить в фильме, как бабушка, испугавшись этой компании, берет свою собачку на руки. Мы не создавали массовку — она сама возникала вокруг актеров. Массовкой была подлинная жизнь Москвы, московская толпа, она и реагировала на наших ребят, как в жизни.

Такая обязательная примета московской жизни, как двор, была мне понятна и близка. В дворах невозможно существовать разобщенно. Я жил на Волоколамском шоссе, неподалеку от МАИ. Ребята из моего двора, когда я был подростком, дали мне кличку Зеленый, потому что я ходил в зеленом костюме, полученном в качестве «гуманитарной помощи» из Америки после войны. Я, кстати, с этой кличкой дожил до ВГИКа. У дворов были свои правила игры, свои правила морали. Если выясняли отношения, то дрались всегда один на один, до первой слезы или до первой крови. Война породила нравственность в поведении. Тогда никто не знал, кто из ребят был богатый, а кто бедный, потому что мы все были бедные, все жили в коммуналках. Лидером мог стать тот, кто обладал волей и какой-то идеей, которая могла «завести» остальных. Ко времени «Виктора Чернышева», в хрущевскую эпоху, социальное расслоение уже существовало. Очевидно, что сам герой фильма Чернышев ориентирован не на институт, а на ПТУ. В то время более-менее интеллигентная публика слушала бардов, Окуджаву, а «простые парни» пели блатные песни под гитару.

Мы сняли замечательный эпизод, который, к сожалению, не вошел в картину. Пьяный Чернышев возвращается домой от своего друга, идет по пустой ночной Москве. Он выходит на центральную улицу и останавливается, ослепленный светом фар и красным светом светофора. Чернышев стоит на Садовом кольце, а перед ним идет колонна танков. Москва готовится к первомайскому параду. Парень оказывается как бы зажатым в узком коридоре между стеной здания, с одной стороны, и танками — с другой. И в этом как бы неосознанное предчувствие возможной войны, необходимости выбора. «Простой парень» — это еще стереотип. Все может случиться. И хотелось бы, чтобы он выбрал ответственность.

Алексей Герман как-то сказал: «В основе любого творчества лежит любовь, а не ненависть. Ты должен любить своих героев». И я люблю Чернышева, люблю этих ребят, они стали частью меня.

Записала Наталья Балынина

ТРИ ТОПОЛЯ НА ПЛЮЩИХЕ

По рассказу А.Борщаговского
«Три тополя на Шаболовке»
Автор сценария А.Борщаговский
Режиссер Т.Лиознова
Оператор П.Катаев
Художник С.Серебренников
Композитор А.Пахмутова
Звукооператор Л.Бухов
В ролях: Т.Доронина, О.Ефремов, В.Шалевич, А.Румянцева, Н.Смирнов, В.Телегина и другие
Киностудия имени М.Горького
СССР
1968

Александр Борщаговский

У НАС НА ПЛЮЩИХЕ

Не случалось такого посмотра фильма «Три тополя на Плющихе», на котором не задали бы вопрос: «Почему на Плющихе? Рассказ в «Неделе» назывался «Три тополя на Шаболовке». Обитатели Шаболовки и Замоскворечья еще и уточняли: «Кафе «Три тополя» действительно у нас — откуда взялась Плющиха?»

Оператор фильма Петр Катаев, неторопливый, спокойный, в эти разговоры не ввязывался. Столичные площади и бульвары, пристанционный мир Каланчевки, Пироговка, дачное Подмосковье уже запечатлены на пленке с присущей Катаеву благородной простотой и поэтичностью, а Шаболовка или Плющиха — Бог с ними, какая разница...

И я, чтобы не ранить экспансивного режиссера, талантливую Татьяну Лиознову, не вдавался в подробности. Я малодушно предавал привычное мне название рассказа, говоря, что оба имени улиц — из московской старины, любое из них годится нам для нашей скромной лирической ленты.

Татьяна Михайловна Лиознова, при всей щедрой одаренности и трезвом уме, принадлежит к той категории режиссеров, для которых пора работы над режиссерским сценарием и процесс съемки проходят в почти безотчетном стремлении как можно дальше отбежать от литературного первоисточника, домогаясь максимального художественного «суверенитета». Мне приходилось растолковывать любопытствующим, что на Шаболовке у домов, где кафе «Три тополя», деревья вымахали так

высоко, что накрыли улицу, героине фильма Анне Григорьевне — Нюре неоткуда будет обозревать проезжую часть, высматривать машину, в которой ее нетерпеливо поджидает таксист.

Тревоги у нас возникали и по самым неожиданным поводам. Съемки шли в дни, когда что-то менялось во внешности самих таксомоторов, опознавательные «шашечки» то ли только что появлялись на машинах, то ли, напротив, мода на них заканчивалась, и у гаишников случились какие-то подвижки, вроде того что вводились белые ремни. Татьяна Михайловна тревожилась: все должно быть точно и во времени, не разойтись бы нам с эпохой. Я робко успокаивал: сделаем фильм так, чтобы зрителю не продохнуть от волнения, не приведи Господь, если он станет глазеть по сторонам, интересуясь «шашечками».

Если бы у меня за плечами не было изнурительной борьбы за «Третий тайм» и опыта редакторской работы на Киностудии имени А.П.Довженко в Киеве, я мог бы подумать, что экранизация прозы вообще дело незатруднительное, этакая жизнь в раю. В конце августа 1967 года в «Неделе» был напечатан мой рассказ «Три тополя на Шаболовке», я уехал в Коктебель, и там, в Доме творчества, меня уже ждала телеграмма со Студии имени Горького с предложением договора и начала безотлагательной работы над фильмом. Как я скоро узнал, рассказ пришелся по душе редактору студии Наталии Михайловне Торчинской, с той поры она стала, выражаясь старомодно, добрым гением нашего фильма. Если бы публикация рассказа не подарила мне ничего, кроме творческой дружбы с Наталией Михайловной, женщиной редкостного литературного вкуса, я и тогда не считал бы себя обделенным. Как неблагодарны все мы, забывая часто в житейской суете о «чернорабочих» кинематографа, о тех, кто должен быть причислен к первому ряду творцов кинофильмов.

Работа над «Тремя тополями...» имела для меня еще и лабораторный интерес. Не раз ввязывался я в споры по по-воду того, что предпочтительнее, что легче экранизировать — рассказ (маленькую повесть) или роман, при том, что речь идет в обоих случаях о хорошей прозе.

Мне всегда казалось, что режиссер, отдающий предпочтение экранизации романа, не вполне принадлежит стихии *драмы*, драматургии и кинематографу как самостоятельному искусству. Такого режиссера привлекают многофигурность литературного эпоса, княжеское изобилие текстов, многовариантный выбор фабульных ходов. Разумеется, он остается художником, но при этом обязан быть и заправским, жестким администратором, этаким регулировщиком на людном и шумном переплетении дорог. Он, написал я однажды в пылу полемики, трудится с хирургическим инструментом в руках, только и занят тем, что отрезает, обрубает лишние ветви, «пасынкует», отсекает какие-то члены, без которых можно прожить. Сама профессия и объект экранизации всякий час заставляют его выбраковывать, отталкивать от себя нечто, само по себе дорогое, ограничивать себя, проявлять жесткость во имя сохранения рождающегося *нового* целого. В то же время художник, избравший для киновоплощения рассказ, если он не ошибся в выборе и внутри рассказа живет драма, живут правдивые страсти, — этот художник не отсекает, а продлевает внутреннюю жизнь персонажей, все глубже и свободнее погружаясь в характеры и судьбы. Грубо говоря, он творец, а не экзекутор.

Рассказ «Три тополя...» давал возможность подтвердить правоту этого взгляда. Стараясь увлечь намеченных исполнителей двух главных ролей, Татьяна Лиознова с самого начала посулила им, что автор рядом, он сговорчивый, при нужде не поскупится, прибавит реплик и диалогов, «укрупнит» роли. Оказалось, что у актеров не было в этом нужды — избыточный, лишний текст мог бы только помешать делу.

Кинематограф как искусство возник из *немоты*, прекрасно обходился жестом и мимикой, правдой «физических действий», с прибавлением, на худой конец, немногих титров. Немота — идеал и благородная высота истинного кинематографа; но однажды заговорив, он уже, разумеется, не замолчит, а в кинематографическом тексте должна ощущаться, подозреваться, скрываться возможность ужатия, сокращения, *убывания* сценической, театральной полноты текста.

У фильма Татьяны Лиозновой множество преданных поклонников — время только прибавляет их, находит среди самых разных возрастных категорий! Среди влюбившихся в картину был и мой друг, талантливый драматург, истинный мастер

и высокий профессионал Алексей Арбузов. Он увлеченно смотрел фильм, но когда в просмотровом зале загорелся свет, недоуменно развел руками и, глядя на меня, укоризненно покачал головой: «Что же вы обрываете сюжет, когда он только-только начался! Ваша Анна-Нюрка должна была, обязана была выйти к таксисту, как обещала. Впереди самое интересное

и самое трудное: как сложатся их отношения, продлятся ли они день-другой или всю их переменившуюся жизнь?..»

И правда: то, что мы успели показать зрителю в картине, для романа только первая глава. Быть может, для большого фильма, обстоятельного и традиционного, — это лишь экспозиция, «затравка» обширного сюжета, начало печальной по-

вести о случайно встретившихся на московской улице людях, о мужчине и женщине, достойных лучшей участи. Но для нас, авторов фильма, временно́й отрезок, которым мы ограничили себя, был самодостаточен, судьбы людей как бы распахивались, открывались нам и в прошлое, в глубины их существования, и в завтрашний день, не без печали и горечи.

Прав был Арбузов, с его постоянным влечением к мелодраме, со стремлением к исчерпывающей полноте диалогов, с психологической неторопливостью. Но и мы были по-своему правы. Многолетний интерес зрителей к картине и то, что многие смотрели и смотрят ее по нескольку раз, — лучшее свидетельство художественной полноты и завершенности этой ленты Татьяны Лиозновой.

Не скрою: мне самому было бы любопытно понаблюдать за Анной, спустившейся вниз к таксисту, послушать их разговор, домыслить сюжет — сюжет любовного романа, вполне возможного. Занятно было бы погрузиться в этот новый для Анны-Нюры *греховный* мир, поискать выход из него, выход в драму, в мелодраму или в комедию. Но я твердо знаю, что так поступила бы другая Анна, совсем другая, несмотря на внешнее сходство, знаю, что нашей Анне-Нюре, увы, не вырваться из сложившегося обыкновения, не подняться над страхами и рутиной, над нравственностью, как она ее понимает и свято блюдет, над предрассудками, над собственной чистотой, никогда ей не стать счастливой птицей в свободном полете.

Сценарий написался очень быстро, он близко держался рассказа. Появились и новые эпизоды, мне никак не удавалось побороть желание поподробнее рассказать о героях. Бо́льшая часть этих эпизодов и не понадобилась режиссеру, кое-что отпадало на подготовительном к съемкам этапе, а что-то отпало позднее, уходило из уже отснятого материала. Фильм рождался с угрожающей быстротой. Обошлись даже без кинопроб — отыскать нужно было только двух актеров для ленты, представляющей собой в полном смысле слова кинематографический дуэт. И они, как мне кажется и казалось с самого начала, были выбраны очень точно; хотя ложные манки и возникали, они, к счастью, преодолевались режиссером.

Среди нескольких фотопроб на роль таксиста одна была крайне заманчива, обещала стопроцентное совпадение внешнего облика с типическими, расхожими чертами лихого столичного таксиста. Николай Рыбников со всех фотографий так и рвался за «руль», к исполнению своих служебных обязанностей — лучшего актера на роль таксиста, казалось, и не найти. А ведь в предчувствии того, что таксист наш отыщется непременно

очень-очень обаятельный — зачем же нам необаятельный центровой в фильме?! — я написал два эпизода (их и отснять успели), из которых становилось очевидным, что герой наш не бабник, не охотник за красивыми пассажирками, и хотя в таксопарке он первый жених, но сам — воплощенное целомудрие, и Анна не очередная его жертва, а нечто небесами ему назначенное.

Сделав свой точный, быть может, единственный выбор исполнителя, предпочтя Николаю Рыбникову «нетипичного» таксиста Олега Ефремова, Татьяна Лиознова превратила оба эпизода в таксопарке в смешную и ненужную перестраховку. Кто заподозрит таксиста — Ефремова в нечистых помыслах?! Аргументы личности оказались более вескими, чем любые свидетельства и рекомендации общественности таксопарка.

Как отбирались фотопробы Анны-Нюры, я не знал, какие-то там были затруднения, но очень скоро меня позвали на студию поучаствовать в отборе. Печальная открылась картина в череде претенденток на главную роль. Были среди них совсем случайные, неприметные, стертые, была и превосходная, известная актриса Малого театра, с лицом навсегда печальным, едва ли не трагическим, с усталостью глаз, какой у нашей Нюрки не могло случиться и под старость.

Беда, да и только! Нет Нюры-простушки, нет Нюры-красавицы, деревенской женщины, полной загадочной значительности.

Потом на стол положили с десяток фотографий деревенской дивчины, похоже, совсем и не актрисы, в завязанном под подбородок белом платочке — фотографии молодой, слишком молодой женщины, светлой, так и распахнутой навстречу земле и небу. «К сожалению, она не актриса, — сразу охладили мой пыл. — Только что приехала поступать в театральное училище, но не прошла». «Почему не прошла?» — почти убивался я. «У нее с речью катастрофа — не произносит несколько букв...» Я уже не мог примириться с бедой: «Снимите ее, а озвучите другой актрисой. Так ведь случается». «Но не на главную роль, — отвечали мне, — с этим шутить нельзя».

Печалился почему-то один я. Все вокруг с трудом сдерживали смех и наконец сжалились надо мной.

— Александр Михайлович! — крикнул кто-то. — Это ведь Доронина!

Это была счастливая минута: режиссура Лиозновой и такой актерский дуэт принесли душе успокоение, которое лишь упрочилось в недолгие недели съемок. Работа пошла на редкость собранная, без дурных неожиданностей и сбоев, казалось, что и осеннее солнце подолгу задерживается в небесах по графику съемочной группы, даже по-летнему яростный ливень обрушился на нас именно тогда, когда нашим героям впервые понадобилась некая психологическая завеса.

Снималась картина, пронизанная и машинной деловитостью огромного, суетного города, и его поэзией, живущей (может быть, и без прописки!) в глубине души каждого из наших героев. Москва подкупала не только достоверностью городского пейзажа, а еще и своеобразием вечного, но всегда разного конфликта человека и города. Конфликт этот многолик и многокрасочен. Один и тот же сюжет, разыгранный в интерьере, скажем, Казани, Санкт-Петербурга или Одессы, окрасится и без специальных усилий в тона неповторимые, локальные. Это в полной мере относится к ленте, отснятой П.Катаевым в атмосфере Москвы, именно в атмосфере как некоей тонкой, зыбкой субстанции, в самом ее воздухе и скрытом ритме жизни.

Признаться, я не думал, когда шла съемка, что это будет фильм о Москве, — снимали без всякого педалирования, спокойно, без московского шлягера и намеков на то, что мы, дескать, не просто так мотаемся по улицам Москвы, а с умыслом, со сверхзадачей подарить зрителю еще одну частицу нескончаемой *саги о Москве*.

На пороге Москвы с нами случилось нечто, заслуживающее упоминания, — с внезапной остротой мы убедились в опасной многомерности кинокадра. В электричке уже под Москвой наша героиня ведет разговор о жизни с старухой колхозницей, вдовой, сдержанно нахваливающей меняющуюся жизнь. Еще бы — деревенским начали, наконец, выплачивать пенсии! «Много ли тебе той пенсии перепадает?!» — куражится кто-то на соседней скамье, уже с утра набравшийся. «Двенадцать рублей», — с достоинством отвечает старуха. «Это всего лишь три пол-литра!» — смеется собеседник. «Пол-литрами дурак жизнь меряет, — замечает она. — За двенадцать рублей у меня в хате и хлеб, и керасин,

и соль, а если председатель велит дрова мне привезть, то и вовсе жить можно».

Старуха говорит о том, что для нее и важно, и свято, и даже, по ее разумению, спасительно, как ни ужасно это нищенство. И всем вокруг, кто знает цену двенадцати рублям, становится и горько, и стыдно.

Отличный был отснят эпизод. Но один неверный шаг — и все оборачивает-

ся и против нас, и против старухи. Нашей Нюре дали на съемке в руки свежий номер «Огонька» с красочным портретом Брежнева во всю обложку. Выходит, вот тот человек, который озаботился нуждами старухи и миллионов ее сограждан, — но он, выходит, и тот, кто держит ее в нищете, настолько привычной, что она готова бить земные поклоны. А ведь она в войну

была буквально упряжной скотинкой, на ней пахали, бороновали, она кормила воюющую армию и полуголодный город. С появлением этого портрета в кадре все становилось взрывоопасным, непредсказуемым: уж не издеваетесь ли вы, господа, над руководством страны?!

Эпизод был препарирован, оскоплен и перестал, в сущности, существовать.

И хорошо, что Татьяна Лиознова сделала это, не дожидаясь появления немилосердных и неправедных судей. А они уже подбирались к ее фильму со стороны совсем непредвиденной. К середине декабря 1967 года «Три тополя на Плющихе» были готовы к сдаче. Из десятка фильмов, снятых по моим сценариям в разные годы, начиная с ленты Евгения Карелова «Третий тайм», этот, лиозновский, был единственным, что шел к экрану без зловещих задержек, запретов и вивисекций.

Туча просто не успела сгуститься над нами. Подошел канун Нового года, и встретившийся мне непременный кинематографический чин, хранитель идейной чистоты советской литературы и кинематографа, предупредил меня, что напрасно я самообольщаюсь, ему нечто известно, над фильмом придется еще потрудиться. Нельзя без серьезных поправок выпускать на экраны сущую пустышку, к тому же возрождающую давно осужденный тезис о конфликте между городом и деревней. Читая сценарий, они проглядели это вредное противопоставление, но съемки резко проявили его.

Возникал худший вариант: когда обвинение столь нелепо и беспочвенно, его вдвойне трудно опровергнуть. А.В.Романов уже прослышал в комитете про эти «глубокомысленные» обвинения, возникшие в мелкочиновничьем партийном кругу, он посоветовал мне не артачиться, действовать осмотрительно. «Представьте себе, что вы идете по улице и на вас падает со строящегося здания кирпич». Дважды на такой манер успокаивал он меня, спроваживая на погост очередную картину. «Я все стерплю, — отшутился я однажды. — Все стерплю, только мне нужно знать наверняка, что кирпич этот упал с великой стройки коммунизма».

Судьба ворожила нам, вернее, нашему детищу.

Нечего было показывать начальству, большому начальству, на праздничных новогодних дачах. Кто-то, не знающий толком о хмурящемся малом начальстве, распорядился свезти на дачу и непринятую еще картину «Три тополя на Плющихе». Фильм понравился чрезвычайно, единственная (кроме студийной) копия стала гулять с дачи на дачу, смотрели ее и днем, и вечером, и раз, и другой.

Фильм понравился и господам, и прислуге. Это был лучший вариант в обществе, строившем нашу странную цивилизацию.

Петр Шепотинник

ИЮЛЬСКИЙ ДОЖДЬ

БОЛЬШАЯ МОСКВА

Если бы не Москва, фильм Хуциева «Июльский дождь» получился бы втрое короче.

Я не знаю другого такого примера, когда с сюжетной точки зрения нефункциональное пространство так своевольничало бы в фильме. Москва здесь — как некое море, которому не дано примелькаться и приесться.

Она впускает в себя «за так», все ее двери открыты, все троллейбусы — синие, все дороги, кстати говоря, ведут к еле различимому за пересекающимися троллейбусными проводами храму (смотри массу эпизодов, в том числе со — так и хочется сказать! — «стадом» сонных, а затем отоспавшихся троллейбусов, залегших на ночлег неподалеку от скрещения трех железнодорожных путей, где-то в районе Кабельных улиц).

Авторы сценария А.Гребнев, М.Хуциев
Режиссер М.Хуциев
Оператор Г.Лавров
Художник Г.Калганов
Авторы песен Б.Окуджава, Ю.Визбор
Звукооператор В.Венгеровский
В ролях: Е.Уралова, А.Белявский, Ю.Визбор, Е.Козырева, А.Митта, И.Былинкин, Ю.Ильчук, А.Покровская и другие
«Мосфильм»
СССР
1966

В Москве утилитарность всех ее переходов, эскалаторов, тоннелей вымышлена, они по-дилетантски сымпровизированы каким-то архитектором только лишь для того, чтобы заполнять собой пространство жизни этих тридцатилетних, которые, вместо того чтобы зарабатывать деньги, делать карьеру, до четырех утра читают стихи Пастернака.

Или для режиссера Хуциева, который, вместо того чтобы тянуть сюжет, смотрит минут десять, как разномастные иномарки подруливают к посольству.

Москва — существо тихо-романтическое, рядом с ней приятно чувствовать себя рассеянно-никому-ненужным, в ее толпе нет гнетущей ущербной клаустрофобичности, толпа очеловечена. Ее беспорядочный бег мимо строящегося Нового Арбата, мимо однотипной унылости афиш бездарных фильмов (я с интересом разглядел их

названия, среди них, как показалось, есть реальные, а есть, по-моему, и вымышленные), мимо грязно-розоватых (в фильме они, разумеется, серые — цвет дорисовывает память) аппаратов газированной воды, мимо 403-х, 407-х и 401-х «Москвичей» и 21-х «Волг», мимо ЗИМов с шашечками маршрутного такси, мимо

неэкологических бочек с хлебным квасом, мимо афиш, возвещающих о приезде Жака Бреля. Бег толпы неироничен, она еще не знает, что спустя тридцать лет ее будет обстёбывать журнал «Столица», и она сама хватает тебя за руку и выводит — куда-то за кольцевую, чтобы показать, как выводок «Ракет» (родные братья

существ с проводами — троллейбусов) нахохлился от осенней стужи где-то в районе Клязьминского водохранилища, и тут же, не переводя дыхание, вытягивает тебя куда-то в центр, где, кажется, на улице 25 Октября (ныне — Никольская), около магазина «Восток» (ныне, наверное, Casio), героине фильма Лене предложил свой пиджак некто Женя, чей облик мы в течение всего фильма будем мучительно вспоминать — кто же он такой, как он выглядит, этот Женя, закадровый лирический герой, названивавший по телефону Б5-14-90, — герой, которому уже не двадцать, как в предыдущем фильме Хуциева, а тридцать лет?

Вынь все это из фильма, вынь всю эту кривую, всю эту импровизационную, выведенную не на компьютере, а черно-белыми карандашами Германа Лаврова вязь пространств, и останется полуразличимая интрига взаимоотношений Лены и Алика, которые все время вместе и врозь. Или — параллельная история Лены и ее матери (замечательная работа Е.Козыревой), которые вместе всегда.

Кстати, с кем Лена *всегда*, так это с Москвой.

Москва — как неизбежная и порой спасительная пауза между сколками жизни, которая вне нашего ведома, то ускоряя, то приглушая бег, усиливая рискованность «монтажных склеек», несется от одного телефонного разговора к другому, Москва принимает эту нашу жизнь целиком, без лишних расспросов, без слишком откровенной исповеди, она вовсе не исчадие индустриального ада, она эластична, легка, легковесна и уютна.

Она чертовски красива.

Она не боится растратить черты Вечного, исподтишка принаряжаясь на западный манер, она сама не знает «что надеть», эта Москва, с ее нерационально большими площадями, эклектикой идиотских строилищ от тогдашнего Нового Арбата до нынешнего Церетели, с возникающими как бы некстати силуэтами вечных продавщиц вечных апельсинов (в поздние 80-е эти микрокадры, равно как и аналогичные, скажем, в «Иронии судьбы...», воспринимались с ностальгией, сейчас же, во времена потребительского бума, они смотрятся с легкой иронией).

Москва у Хуциева, при всеи ее беспорядочности, непрорисованности, — *целое*.

Если ее центробежная сила ослабевает и собственно человеческие отношения внутри раскованного донельзя сюжета находятся в состоянии вялотекущего, но пронзающего нас глубинными импульсами полураспада, то она, Москва, как некая праматерь, объявшая Лену, ее маму, Алика и Владика, заочного Женю, внутренне этому противится.

И не случайно ирония вступительных, додекафонически смонтированных кадров, где под расслабленную музыку из «Музыкального калейдоскопа» кокетничают перед посольством (не угадал, каким, но где-то неподалеку от Воровского, то есть Поварской?) вышеупомянутые иномарки, сменяется сценой, полной приглушенного, но все же пафоса.

После того как Лена растворилась в толпе фронтовиков (сколько им теперь уж — восемьдесят?), они незаметным наплывом вытесняются на экране строгими силуэтами мальчишек (а им сколько сейчас — пятьдесят? — что-то их нигде не видно), которые словно пытаются образовать некое общее людское средостение, которое, кто знает, может быть, не менее надежное, чем то, что обеспечило победу.

Этот сдержанный романтический порыв, за которым попытка внести в абсолютно камерный, разыгрывающийся на крохотном пятачке человеческих отношений сюжет «общественную ноту» (ведома ли этим мальчикам безмерная рефлексия Лены и Алика по поводу несостоявшейся любви?), которым завершается фильм, обжигает до слез своей грубоватой, не слишком объяснимой восторженностью перед будущим. Непременно светлым, а как же иначе.

Москва, а уже не только Арбат, по Булату Окуджаве, уже вся насквозь *религия*, ей, хочешь не хочешь, поклоняешься, перед ней не слишком всерьез исповедуешься, она слышит каждое твое слово и замирает, мгновенно приглушив пестроватый радиококтейль из Рахманинова, «Трех сестер», Эллингтона («Битлз» запрещены!) и «зайчиков-трамвайчиков», чтобы помолчать вместе с Леной, когда она узнает о смерти отца.

Мама Лены — тоже Москва, она мудра, она полна некоммунального достоинства, ее облик отточенно духовен, она всегда тебя *ждет*.

Я люблю смотреть на Москву, которая тебя *ждет*, когда самолет описывает последние перед приземлением круги.

Я, откровенно говоря, недолюбливаю фальшиво-парадную Москву из александровских фильмов, где царит невсамделишная, генеральская, с густым слоем идеологической косметики поверх сора случайностей, как перед военным парадом, полированная, изобразительно вымуштрованная урбанистическая фактура, с таким наслаждением цитируемая сегодняшними мальчиками, ни с того ни с сего запевшими хором «старые песни о главном», не умея толком взять ни одной ноты.

Словом, я хочу, чтобы меня встречала хуциевская Москва, хотя в последнее время это происходит все реже и реже.

ПЕЧКИ-ЛАВОЧКИ

Анатолий Заболоцкий

МОСКВУ СНИМАТЬ СЛОЖНЕЕ, ЧЕМ ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ ГОРОДА

Материала о Москве, снятого для «Печек-лавочек», было такое количество! Он способствовал возникновению все новых эпизодов и определял монтажную структуру фильма. И только крохи взяты в картину.

Было очень приятно снимать Москву летом по утрам, когда улицы еще пусты, пахнет асфальтом и стоит легкий туман. Мы выезжали часов в девять на «насмотренные» места, к полюбившейся архитектуре. Перед документальной съемкой Москвы Шукшин напутствовал меня стихами Пушкина: «Как часто

Автор сценария и режиссер
В.Шукшин
Оператор А.Заболоцкий
Художник П.Пашкевич
Композитор П.Чекалов
Звукооператор А.Матвеенко
В ролях: Л.Федосеева, В.Шукшин, В.Санаев, С.Любшин, З.Гердт, Г.Бурков, И.Рыжов и другие
Киностудия имени М.Горького
СССР
1972

в горестной разлуке, в моей блуждающей судьбе — Москва! — я думал о тебе». И добавлял: «Вот и снимай Москву, оглядываясь на эти слова».

И я снимал то, что казалось интересным и в дальнейшем могло пригодиться. Шукшин отсматривал готовый документальный материал, менял свои планы, осваивал в монтаже удачные кадры и, пользуясь тем, что мы «подсмотрели», писал новые диалоги, характеризующие его героев.

Нам нужно было «зацепить» живую московскую атмосферу. В то время на Девичьем Поле скульптор Портянко ставил новый памятник Льву Толстому рядом со старым работы Манизера. Мы поймали момент, когда гипсовую скульптуру переводили в гранит и на земле стояли две головы Льва Толстого.

Шукшин подходил к рабочим, монтировавшим памятник, и спрашивал: «Зачем Москве-то два памятника Толстому?» А рабочие посылали его куда подальше.

Позже Шукшин сам вырезал эту сцену из-за того, что фильм и так был затянут. А жаль, потому что этот эпизод погружал Москву в конкретное время. Вообще «Печки-лавочки» снимали четыре месяца, а цензурировали, перекраивали шесть месяцев в Госкино.

Шукшин хотел дать в фильме образ Москвы, ее точные приметы — у него была идея обязательно показать мавзолей или метро, которое мы не снимали только потому, что не было хорошей светочувствительной пленки. Московское метро поразительно уютное, оно создано для души человека. Это удачное место для наблюдений за людьми и за смешными сценами. В 1976 году мне довелось снимать первую полнометражную картину В.Абдрашитова «Слово для защиты». Один эпизод снимали в метро на перегоне «Смоленская» — «Киевская», там, где поезд выходит на мост. В этот момент герои живо говорят, а потом поезд ныряет обратно в темноту, точно меняя настроение.

Образ Москвы можно создавать не только документальными средствами, но это самый выигрышный прием. Если скрупулезно режиссировать съемку, результат окажется скучным, официальным и в конечном счете неживым. Улица с заранее продуманным действием получается жесткой, тяжелой и обычно не попадает в фильм.

Москву снимать сложнее, чем провинциальные города. Прохожие реагируют на камеру по-разному, а архитектуру сколько ни снимай, результат всегда получится неожиданным. Я не говорю о таких технических трудностях, как безумие проводов на улицах Москвы. Тогда, готовя «Печки-лавочки», приходилось провода прятать, а сейчас с помощью компьютера можно «стереть» что угодно.

Мы снимали в ГУМе, в Серпуховском универмаге, с машины на Кутузовском проспекте — тогда он только строился, и Триумфальная арка была возведена совсем недавно; снимали высотное здание на площади Восстания со скульптурами, которые сейчас почти все снесены. Возле зоопарка тогда находилось Архитектурное управление, в окне которого, как в витрине, стоял макет двадцатидвухэтажного «курятника», а сегодня такими домами застроены все окраины. В качестве деталей облика Москвы мы фиксировали такие мелочи, как голографические открытки или очки с «дворниками».

Мы приезжали и на Казанский вокзал. На вокзалах тогда снимать было очень сложно: во-первых, надо было добыть разрешение на съемки, а во-вторых, если я там появлялся с камерой, все живое начинало прятаться или поправлять галстуки. В таких условиях можно было снимать разве что скрытой камерой, которую я приемлю только для съемки птиц.

Было очень интересно «запускать» самого Шукшина в живую московскую среду. Его никто не узнавал. Вот если куда-нибудь приведешь снимать Мордюкову, все сбегутся на нее смотреть. А Шукшин идеально вписывался в толпу. К нему подходили люди, принимавшие его то за своего однополчанина, то за сокамерника в тюрьме, то за коллегу-тракториста: «Где-то я тебя видел».

Когда я в первый раз приехал в Москву, она меня очаровала. Я ходил по улицам, спускался в метро: этот город манил. И Шукшин тоже был пленен Москвой.

Фильм «Печки-лавочки» снимался с точки зрения человека, впервые попавшего в Москву. Но это не был взгляд провинциала, и мы не отстаивали позиции деревни. Да, намеренно создавалось ощущение суеты и шума большого города, но для нас гораздо важнее была притягательность Москвы, ее красота. Поэтому суета в фильме воспринималась не как злая, а как волнующая. Это и было замыслом Шукшина.

Однажды мы ехали в такси через Марьину рощу. На коленях у Василия сидела младшая дочь Ольга, ей шел пятый год. Подогреваемая отцом, она пела: «Не плачь, девчонка, пройдут дожди, солдат вернется, ты только жди». Шофер, проезжая мимо церкви, сообщил, что наречена она «Нечаянная радость». Ольга вдруг спросила: «А чего это она радуется?» Мы все хохотали. А Макарыч сказал: «Видишь, какой эпизод о Москве подарил случай, а у нас уже съемочный период закончился».

Записала Наталья Балынина

Наталья Балынина

МОСКВА СЛЕЗАМ НЕ ВЕРИТ

Автор сценария В.Черных
Режиссер В.Меньшов
Оператор И.Слабневич
Художник С.Меняльщиков
Композитор С.Никитин
Звукооператор М.Бронштейн
В ролях: В.Алентова, А.Баталов, И.Муравьева, А.Фатюшин, Р.Рязанова, Б.Сморчков, Ю.Васильев, Н.Вавилова, О.Табаков и другие
«Мосфильм»
СССР
1979

МОСКВИЧИ И ГОСТИ СТОЛИЦЫ

Если оставить в стороне мелодраматический привкус фильма «Москва слезам не верит», то получится, что это история про лимиту. До недавнего времени это слово выражало всю степень нелюбви москвичей к бойким провинциалам, норовившим ухватить кусок хлеба с маслом из-под носа зазевавшегося жителя столицы.

Можно, конечно, возразить, что фильм вовсе не о приключениях провинциалок в Москве, а о независимой женщине, без всякого мужского участия сумевшей добиться кресла директора химкомбината, реализовать себя. Однако что тогда заставило Владимира Меньшова названием картины уточнить, что «слезам не верит» именно Москва? Кажется, что режиссер рассчитывал на особый отклик у тех, кто имел опыт выживания в столице, тех, кто мог подтвердить, что слезами Москву действительно не проймешь.

С тех пор как кинематографом в полной мере была оценена притягательность «огней большого города», миф о Золушке был скорректирован. Золушки стали стремиться не на бал, а в мегаполис. Там их ожидали и балы, и принцы, и небо в алмазах, и дом полная чаша, и клубника со сливками. Молодым везде у нас дорога, Москва — ярмарка женихов.

Не важно, что на одного холостяка приходится пять незамужних женщин. Легко понять азарт героини Ирины Муравьевой Людмилы, соблазняющей подругу словами: «В Москве живут дипломаты, художники, внешторговцы, артисты, поэты. И практически все они — мужчины». И ее возмущение соседкой по общежитию, выбравшей простоватого кавалера: «Стоило тебе в Москву ехать, такого ты можешь и в деревне найти». Людмила так же проницательна, чутьем определяя кастовую чистоту москвича, как и неумолима с гостями столицы: отшивать их надо, голубчиков, когда на горизонте внешторговцы и артисты маячат.

Смычка города и деревни не состоялась. Героиня Муравьевой в каждом эпизоде, в каждом в десятку попадающем диалоге напоминает о вечной границе между столицей и провинцией. И не только она, но и песня заставки, ставшая шлягером в начале 80-х: «Ясень, с виду деревенский, приобщился к вальсам венским».

В фильме Меньшова фигурирует Москва того времени, когда граждане страны различались на москвичей и гостей столицы. Это особая Москва — увиденная лимитчицей, а не коренным жителем первопрестольной, родившимся где-нибудь на Сухаревке.

Только москвичи, привыкшие жить как у Христа за пазухой, могли не замечать, что Москва — это «большая лотерея». В метро можно подцепить хоккеиста с мировой известностью, попасть в «прямой» эфир — на съемки передачи «Голубой огонек», а на ступеньках кинотеатра, ожидая появления Конюховой, Юматова и Харитонова, столкнуться со Смоктуновским. Меньшов снял Москву как город больших возможностей, как черный ящик с сюрпризом. Кто его знает, что правильнее: вкалывать на заводе, как Катя, или сводить с ума легкой по-ходкой кандидатов в мужья на эскалаторе в столичном метро, как Людмила. В финале картины Меньшов вроде бы воздал по заслугам «железной леди» Кате, героине Веры Алентовой: мол, кто не работает, тот не ест. Но есть одно маленькое «но».

Не будь в сценарии непотопляемой Людмилы, которую судьба оставляет на бобах, у Меньшова было бы гораздо меньше поводов снимать Москву. Столица осталась бы за кадром, даром что о ней объявляет название. Катя всем хороша, только, приехав в Москву, мотается по одному маршруту: из общежития на работу и обратно. Даже временный переезд в великосветскую помпезную высотку на площади Восстания воспринимает как лишнее неудобство: надо же, «два часа до работы ехать». Людмила тащит подругу на Неделю французских фильмов и дает режиссеру прекрасную возможность снять эпизоды на площади у памятника Маяковскому, с толпой и поэтом, читающим свои стихи, и на улице Горького среди гуляющих.

На пару с Людмилой Меньшов создает образ Москвы, где все возможно. В этой Москве есть фабрики, где трудятся серьезные девушки, мечтая в недалеком будущем обзавестись телевизором, стиральной машиной и холодильником; телевизионные студии; умопомрачительные высотки с подъездом, напоминающим круглый зал в Кремле; кладбища, на которых встречаются безутешные вдовцы, и библиотека имени В.И.Ленина, в курилке которой профессора наперебой предлагают огонек девушкам на выданье. Ешь — не хочу. Одним словом, «карнавал», если воспользоваться названием фильма 80-х с Муравьевой, где провинциалка опять же намеревается завоевать столицу.

Однако Москва живет в темпе праздника жизни только в первой серии фильма, а во второй она вспоминает о буднях. Владимир Меньшов в своей картине создал две разные Москвы: одна — «дорогая моя Москва» 50-х годов, а другая — столица 70-х. Москва 50-х — та самая «большая лотерея», шумная, полная надежд и действительно напоминающая атмосферу розыгрыша лотереи «Спортлото». И Москва 70-х — скучная, как здание СЭВ на набережной. Москва 70-х катастрофически теряет свою конкретность по сравнению с Москвой двадцатилетней давности. Москва второй серии — город неидентифицируемых окраин, про которые мы знаем только, что до них от Курского вокзала можно доехать на такси аж за 5 рублей. Попавшие

в объектив Дом правительства (по сегодняшнему — Белый дом), тот же Курский вокзал, бассейн «Москва» и МХАТ только подтверждают стереотипное представление о Москве приезжих, не проживших в столице и месяца. Можно предположить, что, назначив любовнику Кати место встречи у официозного здания СЭВ,

Меньшов намеревался сразу расставить все точки над «i» в их неуклюжей и лишенной чувства связи. Ту же роль символа мог играть и бассейн «Москва», на фоне которого одинокая героиня Алентовой сама себе покупает гвоздики.

Это Москва жителей, которые расстались со своими иллюзиями:

получили за них по носу и сделали из этого соответствующие выводы. Теперь в двухкомнатной квартире бывшей провинциалки Кати есть не только три слагаемые успеха, в первой серии упоминавшиеся как заклинание — холодильник, телевизор и стиральная машина, — но и, по моде тех лет, стереомагнитола, диван-

кровать, дочка и вид из окна на соседние многоэтажки. Меньшовская Москва 70-х схематична до удивления и функциональна до одури, как химкомбинат: подъезд, ограниченный обзор из окон машины, универсам. Ночь, улица, фонарь, аптека.

Парадоксальным образом Москва 50-х оказалась гораздо реальнее, чем Москва, современная создателям картины. Она вписана в контекст своего времени прочнее и глубже, чем «20 лет спустя», хотя снята не с такой густой достоверной скрупулезностью, как, скажем, Москва послевоенная в фильме «Место встречи изменить нельзя». В Москве первой серии можно жить. В новой Москве приходится только работать. Какая там любовь! Разве что в клубе знакомств при ДК завода, и даже со спасителем Гошей встретиться негде, кроме пригородной электрички, где впервые возникает не так откровенно срежиссированный быт: бабушка с самоваром и утомленные дачники с корзинками.

В Москве 1958 года слушают Ива Монтана, Окуджаву, «Джамайку» Робертино Лоретти и шлягерные «Ландыши». В метро Людмила коротает время с романом Ремарка «Три товарища». У памятника Маяковскому поэты читают свои стихи, поэзия на подъеме, через несколько лет ничего, кроме телевизора, не останется — вот он стоит, крошечный телеприемник «Ленинград». На улице Горького дружинники наблюдают за влюбленными парочками. «Голубой огонек», «бесса ме», телефонные номера с буквами. Из этого ассортимента в Москве 70-х осталась типовая химчистка «Чайка» на улице Алабяна, пивнушка со «стоячими» местами и один уже зафрахтованный генерал.

Хэппи энд Кати и горький финал Людмилы позволяют сделать вывод, логичный для добротной жанровости Меньшова. В той Москве, которая слезам не верит, в которой, как в любом мегаполисе, правят бал акульи законы выживания, преуспевает не сильнейший, не самый напористый и пробивной, а только честный и совестливый. Меньшов сохраняет уверенность, достойную лучших

образцов американского мейнстрима: делай, что должен, и столица у тебя в кармане. Не смелость города берет, а порядочность. Всем по заслугам, сестрам по серьгам. И мужчина — не способ попасть наверх, а приз победившему.

Виды Москвы, какими бы они ни были в фильме «Москва слезам не верит», обладают одним постоянным качеством — неотразимо мажорным звучанием. Москва смотрится в кадре неистребимой широкой улыбкой в тридцать два зуба, без нюансов нежной привязанности к родному городу или ностальгии по прежним улицам, погребенным под Новым Арбатом. Вопреки расхожему утверждению, прозвучавшему в первой серии фильма, мол, «Москва не резиновая», этот город все вместит и не поморщится. Это Москва восклицательных знаков эпохи застоя: «Миру — мир!», «Вперед, к победе коммунизма!» и «Александра, это город наш с тобою!».

Это оптимистичная Москва, хоть оптимизм в первой серии отдает бутафорией, а во второй — организованностью социалистического рая. Эта Москва стоит бодряком, не задумываясь о смоге, разрушении старых домов, дефиците денег для Ленинки и толпах приезжих на Курском вокзале. Она превосходно соответствует представлениям о столице 70 — 80-х: Москва — порт пяти морей, Москва — сердце нашей родины.

Безоблачность застойного рая не оставила места персонажам фильма для признания в любви Москве, в которой они прожили полжизни. Трудно представить, что Москва меньшовской картины — родной город ее обитателей. Это «ничья» Москва, задник для мелодрамы, но не «дом, в котором я живу». Гости столицы так и остались ее гостями.

Екатерина Истомина

ГОРОД-ШОУ

Москва «Такси-блюза», Москва 80-х, представлена смачно, знаково и с лихвой насыщена широкими социокультурными мазками. Москва — отличнейший фарсовый слепок той взбаламученной эпохи водки у таксистов, табака по талонам, кооперативных «варенок» и портвейных всплесков русского рок-н-ролла суицидальной пробы.

Изначальный дуализм фильма соорудил для города два поля бурной шоу-деятельности, две самостоятельные территории. Москва оказалась располосованной на два эстетически

ТАКСИ-БЛЮЗ

Автор сценария
и режиссер П.Лунгин
Оператор Д.Евстигнеев
Художник В.Юркевич
Композитор В.Ганелин
Звукооператор О.Стругина
В ролях: П.Мамонов, П.Зайченко,
Н.Коляканова, Е.Сафонова,
В.Кашпур и другие
«Ленфильм», АСК, MK2 Production
при участии Госкино СССР
СССР — Франция
1990

ясных шаблона: Москву-верхнюю (фасад, трибуна, вывеска) и Москву-нижнюю (дно, нутро, задворки). На верх и низ, на лицо и изнанку, на медаль и ее оборот. Обе Москвы обладают собственным замысловатым орнаментом и как бы обязаны не соприкасаться друг с другом и друг о друге ничего не знать. Но именно их плодотворное соприкосновение и в какой-то мере даже сотрудничество высекают смысл и динамику всех приключений героев.

Процентное соотношение демонстрации двух территорий неравномерно. Москва-верхняя появляется в начале и конце картины, она обрамляет, как помпезная рама, происшествия.
С первых тактов фильма режиссером впрыскивается порция коллажной свистопляски ритуального советского

праздника. Происходит резкое кинематографическое погружение (под драйвовый саунд) в круговорот эмблем павшей империи. Фрагментами мелькают: праздничный салют, по-европейски подсвеченная гостиница «Украина», неоновые огни, темные спины справляющих праздник людей, множество красных флагов и буквы СССР на зданиях Калининского проспекта. Улыбчивый вождь ласково машет рукой с гигантского плаката. Москва-верхняя — прямая и недвусмысленная, как взгляд таксиста Шлыкова. Мускулы Москвы-верхней на вид крепки и могучи, но на поверку общественно бесполезны. Большое тело этой Москвы — усталое, много раз неудачно оперированное и наспех оштукатуренное, взбодренное «под праздник».

Москва-фасадная — лишь огромное поле, продуваемое всеми вихрями психоделическое пространство для путешествий, бесконечный «луна-парк». Именно для нее важны широкие улицы, прямые проспекты, ибо улицы для Москвы неестественны, неприродны: она обросла домами, которые раньше всякой улицы. Москва прямых географических линий крайне искусственна, и ее территория полна призрачных объектов тоталитарного прошлого. Основной символ официальной Москвы, высотка гостиницы «Украина», выплывает из темноты, как мистический корабль «Летучий голландец» — огромный, страшный, неживой. Кажется, что в ее готических недрах, в темных бойницах скрыты леденящие, почти средневековые события сталинской эпохи. Но на нее глазеют поддатые люди, которым совершенно не нужны и не интересны ни ее тайны, ни ее история. Они просто справляют свой пьяный праздник, а она — его обычная бутафория. Но высотка возвращается. И своеобразно мстит — ведь именно она является единственным свидетелем ужасной, карнавальной ошибки таксиста Шлыкова в конце фильма. Она из грозной бутафории павшей империи становится ноуменом, потусторонним орнаментом чего-то темного, верхушкой цепляющего холодные ранние облака и способного каменно созерцать эту нелепую аварию.

Москва-нижняя более конкретна, мелочна, подробна. Она — тактильный реализм московских трущоб, быт, ежедневность, навозное удобрение фасада. В ней есть собственный уют, интим и, конечно же, ортодоксальная задушевность. Для нее, пожалуй, можно было бы воспользоваться небольшой лупой, чтобы повнимательнее рассмотреть всех жучков и паучков, червячков и прочих насекомых, копошащихся в ее щелях и щелках. Эта Москва показывает внутренности парадного, специфическую красоту «дна», «подземки», институт «андерграунда», имеющего при этом и свои «дачные» выселки — загородную помойку (она же торговый рынок).

Москва-нижняя (или внутренняя) имеет своего лирического микроба. Гениальный гном Леха Селиверстов с маленькими глазками, торчащими острыми ушами, почти лысым черепом и зияющим редкими зубами ртом — эксклюзивный продукт Москвы-нижней, ее интеллектуальная спиртовая выжимка. Его природная лирическая территория не столько творческий олимп сцены, сколько щедро заплеванный, щербато-кафельный сортир почти разрушенного шедевра русского конструктивизма ДК «Каучук». Темный ободранный Арбат, эта гитарно-питейная Мекка неформалов, тоже принадлежит ему, Лехе. Селиверстов — своеобразная фреска векового коммунального «дна» с его извилистыми, почти подземными, коридорами и сталактитами текущих кранов и батарей. Он и вредный, кусачий клоп, неуловимо мелькающий в дырах замызганных обоев в трудно различимый цветочек. Он и бог всех извилистых труб, в том числе и саксофона, своей блестящей дьявольской «дудки». Костляворукий и грустноглазый Пьеро вытрезвителей и обшарпанных внутренних дворов. Беззаботная блоха ментовских «обезьянников» и двухэтажных ссутулившихся домишек, проросших, как кучка бледных поганок, вблизи железнодорожных тупиков. Тролль пьяных кривых переулков, сивушных подворотен и мутных, как дно граненого стакана, «черных ходов» винно-водочных хранилищ. Русское национальное кружево нестройных хвостов за водкой — нетерпеливая, с дрожащими руками, Лехина семья. Сам Леха худющ и эфемерен. Он сиз, как цвет усталого лица

с похмелья, персонифицировавшееся испарение всеобщего «дна». Потому как эфемерен, летуч, он способен легко перемещаться из одной Москвы в другую, залетая по дороге, как экзотическая бабочка, в заокеанский город Нью-Йорк.

Две разные Москвы, и одна страшней другой. Первая — официальная,

картонная и бессодержательная. Обманная и призрачная, смазанная, расфокусированная неоновым освещением и влажностью прямых проспектов. По холодности и церемонности почти близка к неестественному, казарменному Питеру. Вторая — неформальная и конкретная, по суете настоящая московская. Подробная и ежедневная,

ежечасная, ежесекундная. Первая — миф, вывеска, тело. Вторая — образ, нутро, кровь. И обе пьяные.

Зеленый змий, расхристанный, недобрый, эгоистичный, — смычка двух территорий. Алкоголь, как извечное составляющее русского карнавала, соединяет две Москвы. Алкоголь — язык, пароль, предмет и средство

общения, алкоголь и «такси», и «блюз», и все вместе. Москва всегда была питейной, хлебосольной, расстегнутой на все пуговицы. Но только теперь это не большая гостеприимная деревня, а мрачный, опасный лес мегаполиса, где, чтобы достать выпивку, следует хорошенько поохотиться. Коренные москвичи и гости столицы, продавцы и их клиенты уподобляются осторожным Штирлицам, мужественным разведчикам, действующим в крайне затруднительных условиях. Москва — территория не родная, а вражеская, там могут засечь, забрать, замести, изъять. Истинные географические достопримечательности Москвы — кооперативные кафешки, у стен которых можно «прикупить», и задворки магазинов. Москва-неформальная — территория добычи водки и колбасы. Одним словом — территория социального анекдота.

Обе Москвы — чисто постмодернистские хохмы, шоу-притчи, сфабрикованные перевертыши. Хотя спланированная по отношению к Москве игра не очень-то традиционна — ведь Москва никогда, в отличие от Питера, не была городом «перевертышей», культурологическим мифом, концептуальным болотом, эксцентричной утопией в пику Европе. Простоватая Москва была лишена лавров инфернального Медного всадника Пушкина, фантастического путеводителя Гоголя, пропахших кошками лестниц Достоевского, оборотня Андрея Белого и словесно-фигурного города Бродского. Сделать из Москвы концептуальный город-игру, экстремальный город-путешествие, полный капканов и обманок, ловушек и паролей, можно было только в условиях динамичной театрализации стремительно меняющегося социума.

Москва — и парадная, и неформальная — прежде всего слаженное шоу с собирательными персонажами и хорошо продуманными декорациями. Алексей Селиверстов — Гамлет-эмбрион с повадками папаши Убю и королевскими «секонд-хэндовскими» одеяниями с Тишинки. Работяга Иван Шлыков — прямой потомок положительного героя советской производственной драматургии, где «продуктивный» соцплановый грохот машиностро-

ительных комбинатов составлял лирическую тему героя, смысл и назначение его существования. Со Шлыковым, как справедливо замечает Селиверстов, «хорошо на лесоповале, когда минус сорок и спички кончились». То там, то здесь мелькают простаки и субретки, комические старухи и заморские гости, поистаскавшиеся в алкогольных баталиях герои-любовники и разнокалиберные «феди протасовы». Чернокожий саксофонист Сингер выполняет четкую функцию театрального deus ex machina, в буквальном смысле прилетая на борту собственного лайнера и разрешая проблемы. Его чернокожесть только подчеркивает его нездешность. Прививка театрализации, карнавальной игры позволила Павлу Лунгину избежать и апокалипсичной мины тотальной «чернухи», зловещей урбанистической помойки, и суровых морализирующих обертонов в изображении экс-имперской Москвы.

Москва-общая — верхняя и нижняя — лишь территория скопления различных спектаклей, бенефисов, лацци, массовых сцен (на троих и более), лирических монологов, пиротехники и прочих театральных ужимок. Театральность здесь вполне логична, если учесть и полнейшую утрату рациональности общества, потерю ориентиров и отказ от идеи «исторического прогресса». Театральность, карнавальность — то, что призвано заполнять пустоты, по́ры «логической аргументации». Недаром многие западные философы склонны обозначать климат 80-х — начала 90-х годов как «общество спектакля», «театрократию», «империю эфемерного» или «огромный Диснейленд». Москва-общая — своеобразная карта театромира, полигон карнавальных побед и поражений, ошибок и случайностей, обид и искажений.

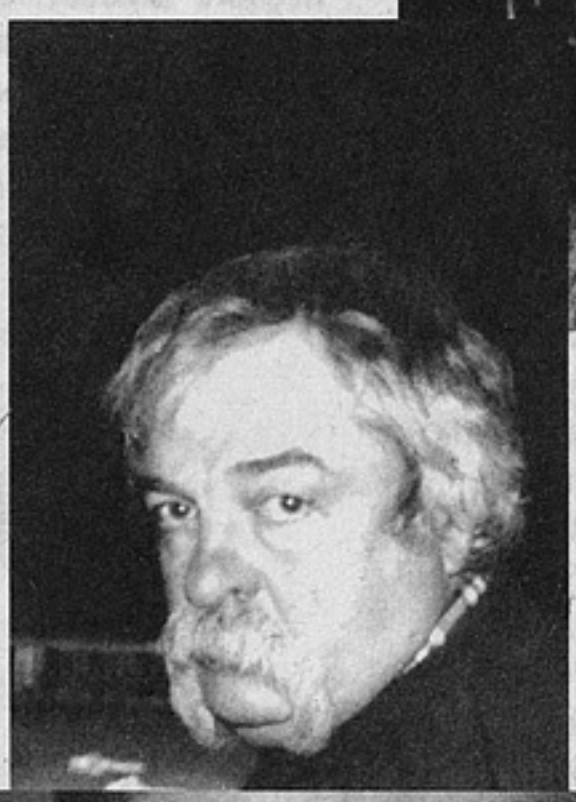
В этой игре есть то, что французы емко называют image (образ, изображение, картинка, картина). Image — это Ильич с плаката и кришнаиты с Арбата, Д.А.Пригов, строчащий свою суточную поэтическую норму, и металлюги из «Каучука», гиря Шлыкова и вентилятор деда, надувная женщина и красный «Мерседес», дырища на черных колготках Кристины и электричка во Фрязино в 01.15, голая задница таксиста и мясные туши в подземной подсобке магазина... Image достигает своего апогея, когда серебрящийся саксофонирующий Селиверстов возникает на огромном экране над Калининским проспектом. Постмодернистское превосходство «образов, изображений, картинок, картин» в фильме диктует Москве дутость идей и коллажность событий. «Такси-блюз» демонстрирует необратимые ухватки постмодернизма не только (и не столько) в искусстве, но и в самой жизни, калейдоскопичной, театрально-призрачной.

Фильм заканчивается взрывом двух развороченных машин. Хлопком, дымом. Трах-тара-рах: как будто ничего и не было. «Такси-блюз» — это то, что уезжает, испаряется, исчезает за поворотом улицы или перестает звучать в ушах. После него остается только пустое пространство для будущих путешествий и карнавалов, пьянок и приключений, свежий «луна-парк». Вместе с хлопком и дымом исчезает, всасывается в какую-то черную дыру и город-спектакль Москва.

И

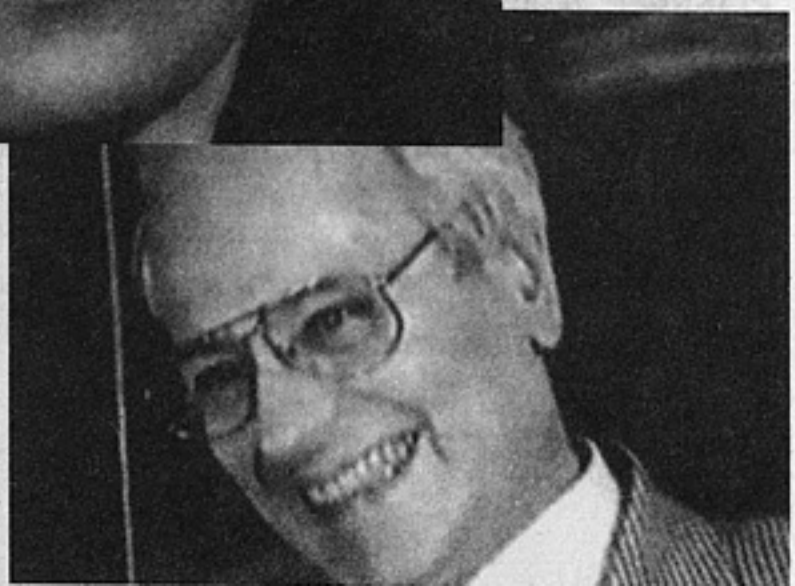
М

Е



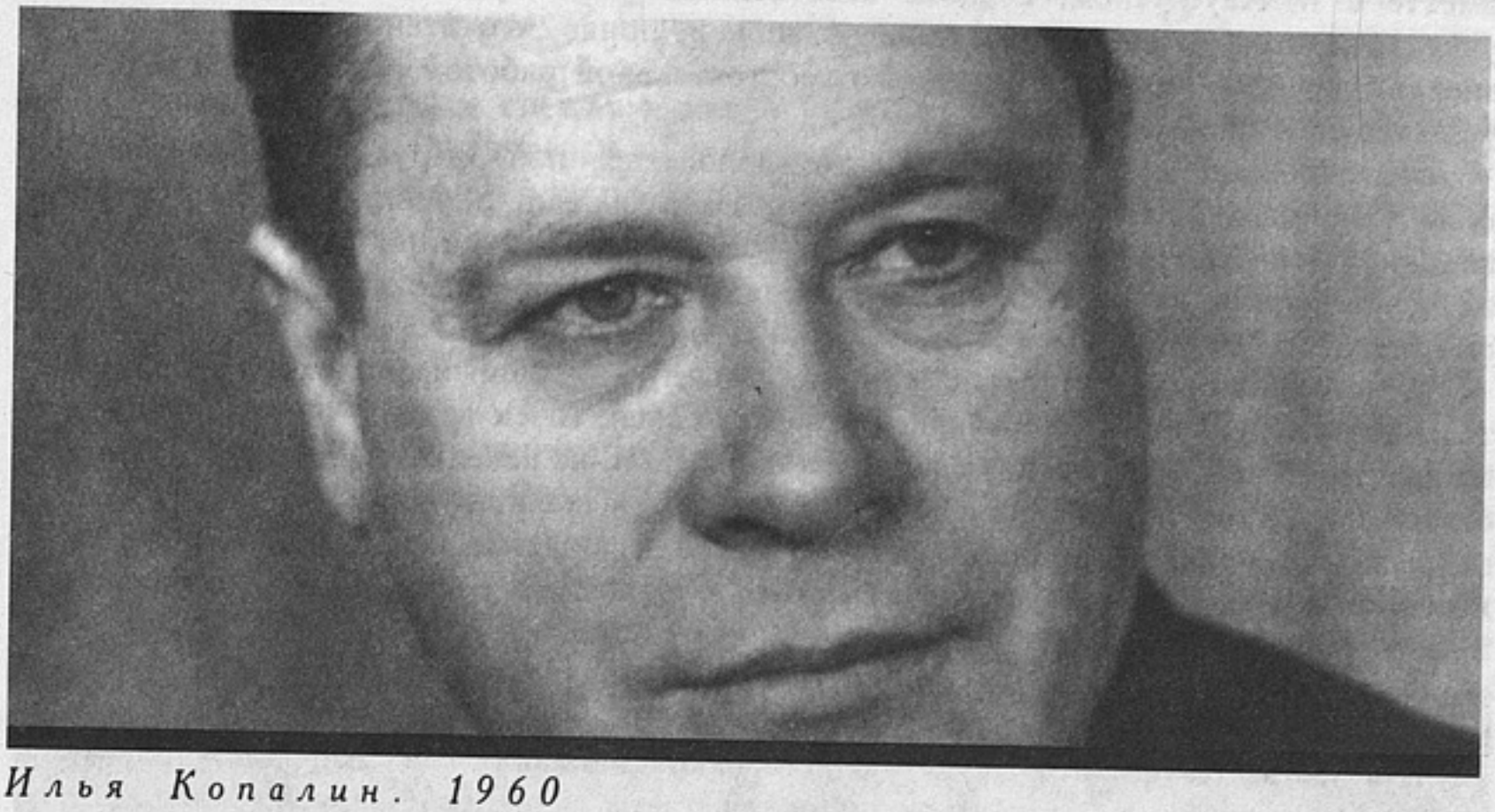
Н

А



Р. Юренев

ТРИ МОСКВЫ ИЛЬИ КОПАЛИНА



Илья Копалин. 1960

Удивительная штука — эта старая кинохроника!

Едва освоишься в ее черно-белой суете, как уже ощущаешь себя в прошедшем времени, среди живых, но уже давно умерших людей, среди знакомых, но уже давно снесенных домов, на узких, горбатых, исчерченных трамвайными рельсами улицах. Ощущаешь себя там, то есть здесь, тогда, то есть сейчас. Что это — воспоминание, соучастие, внушение? И не только у меня, видевшего, участвовавшего, жившего в те полузабытые времена, возникает это щемящее и радостное чувство возвращения, присутствия, но и у людей молодых, для которых и вторая мировая война — история. У них-то почему?

А потому, что перед ними на экране — подлинная жизнь, хотя и запечатленная врасплох. В том-то и чудо кинохроники, что она есть жизнь не описанная, не сыгранная, не нарисованная, а настоящая... Да, настоящая, но... запечатленная с каким-то намерением, с любовью или отвращением, с восторгом или осуждением, короче говоря, с мыслью и чувством художника, стремившегося быть правдивым и справедливым, активным и убедительным. Отсюда и магия воздействия кинохроники: она и жизнь, и искусство.

Как и новаторы игрового кино, документалисты Дзига Вертов в России, Роберт Флаэрти в Америке, Вальтер Рутман в Германии поняли, что фиксируя реальную действительность определенным образом, можно достигать эмоциональных эффектов, можно выражать идеи, отношения, оценки.

Дзига Вертов воспел всемогущество «киноглаза», способного не только все видеть и запечатлеть, но и создавать при помощи монтажа новую действительность. Он порицал игровой кинематограф как ложь, как «опиум для народа». Он окружил себя учениками-единомышленниками, среди которых была его возлюбленная — монтажница Е.Свилова, его родной брат — оператор М.Кауфман, операторы И.Беляков, П.Зотов и другие. Молодые, нетерпеливые, убежденные, они верили, что, создавая хроникальные журналы и фильмы, помогают строить новую жизнь. Называли они себя киноками.

Когда киноки появились в подмосковной деревне, где родился, учился и работал Илья Копалин, когда, после съемок, Вертов прочел зажигательный доклад в сельском клубе — перед юношей раскрылись новые горизонты. Увлечение самодеятельным театром, сочинением стихов, даже авиационной техникой отошли, а вскоре и забылись. Копалин стал правоверным киноком, получил звание «киноразведчика» и «помощника инженера» с задачей открывать в окружающей жизни все новое,

обеспечивать его съемки и этим двигать страну вперед и активно включился во все деяния Вертова. Он работал над выпусками «Киноправды», над фильмами «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира», горячо ораторствовал на диспутах. Попытки его, вместе с М.Кауфманом, создать собственный фильм удались не сразу: Вертов, учитель и лидер, заслонял их собой. Наконец, поняв, что птенцы уже вылетели из гнезда, уступил. И первой крупной самостоятельной работой И.Копалина и М.Кауфмана стал фильм «Москва» (1927).

Бушевал нэп. Еще не стерлись следы послевоенной разрухи, но уже блистали шикарные магазины, рестораны, казино. Разрушались церкви, особняки, но уже воздвигались рабочие клубы, общежития, стадионы. На улицах крестьяне в лаптях и онучах шарахались от автомобилей иноземных послов, от лихачей магазинщиков и фабрикантов... Копалин и Кауфман были влюблены в свой город, в свою Москву...

Неистощимый выдумщик, смельчак, романтик «жизни врасплох», Кауфман хотел показать Москву с необычайных, неимоверных точек зрения: он закреплял свой киноаппарат между рельсов, на подножках поездов, на качелях, на рулях мотоциклов, он лез на крутые крыши, на фабричные трубы, раскачивающиеся на ветру. Оттуда открывалась невиданная перспектива, где люди кишели, как муравьи. И в этом неугомонном изобретательстве, тотчас же обозванном ретроградами штукарством и формализмом, была своя художественная правда.

Копалин был рассудителен, обстоятелен, строг. Стремился не удивить, а разъяснить, доказать. Искал обязательно правду, подлинность. Если надо было — послушно лез за Кауфманом на трубу, зубами придерживал тяжелый киноаппарат, но стремился не ввысь, а вширь, в толпу людей, таких разительно разных, контрастных, непохожих, но — если внедриться в их потоки — образующих нечто единое, целое, имя которому — москвичи.

Как счастливо сочетались в фильме «Москва» копалинская и кауфманская манеры! Какой знакомой, до боли родной, и какой неожиданной, своеобразной показалась мне Москва, когда я погрузился в ее, казалось бы, давно прошедшую, но живую, дышащую, звучащую жизнь.

Боже мой, ведь это моя Тверская, узенькая, двухэтажная, посреди нее карабкался в гору открытый всем ветрам трамвай! А это горбатый Кузнецкий мост, вот художественный салон (который все время хотят сносить!), а вот памятник скрюченному в ораторском раже Воровскому... Никитские ворота, кинотеатр «Унион», куда я протырился вместо уроков математики; вот тоненький, как карандашик, памятник Тимирязеву... А вот и чудесные, изящные Красные ворота, как жаль, что их снесли! Театральная площадь, запамятовал я этот просторный сквер, не хуже он был, чем сейчас. А вот и бывший «Мюр и Мерилиз» — Мосторг (ЦУМ), универсальный магазин, чудо начала века, с лифтами, витринами, широченными прилавками... А у прилавков — бородатые крестьяне, в лаптях, непривычно скользящих по паркету, в армяках, но без шапок, деловито рассматривают цветастые ситцы. Лица важные, исполненные понимания значительности производимых покупок. Как радостно, как интересно заглянуть в лица людей, спешащих на работу. Именно: «На работу!» — подчеркивают титры. И «Тоже на работу» — это уже в спину двум священникам в рясах, персонажам, ох, как не модным в те годы.

А вот — персонажи модные. Их снимают долго, любовно. Физкультурники, стройными рядами направляющиеся по еще не вырубленному Петровскому парку на стадион. Какие стройные ряды, осанка, ноги! Но все — босиком... Босиком же пионерская колонна. Детские ножки, чисто вымытые поутру, запылились. Но это — мальчишки. А девочки в тапочках и белых носочках...

Хочется описывать и описывать это свое путешествие в семидесятилетнюю давность. Хочется соучаствовать в очевидном намерении авторов «работы», как указано в титрах, показать Москву — во всю ее ширь, во всем многообразии. И действительно, чего только нет: еще одно чудо прошлого века — пневматическая почта на Почтамте. Письма в картонных патронах летят куда-то по коленчатым трубам. А вот и Центральный телеграф. Знаменитый дом Рерберга почему-то не показан (не закончен был еще, что ли?), зато показана удивительно четкая и, видимо, утомительная работа «барышень»-телефонисток. Но надо же показать и «пережитки прошлого». Ресторан. Упитанные кавалеры в крахмаль-

ных пластронах, подвыпившие дамочки в мехах... Снято зло, но у меня ненависти они не вызвали.

Копалин и Кауфман переходят на официальный материал. Калинин. Ворошилов. Кажется, Смилга. Еще кто-то из начальства. Странно, что Сталина нет. Значит, культ еще не разнуздался? Понятно, что нету Троцкого. Уже — оппозиция. Антипартийный блок...

По-видимому, авторы спешат к менее опасному материалу. Послы! У себя в солидных кабинетах: западноевропейские, восточные, нет американского — еще не признали! Есть великобританский, под портретом Георга V, разительно похожего на Николая II. И как только не вырезали? Да! Посвободнее тогда еще было. Послов в фильме, пожалуй, многовато. Впрочем, как без них обойтись? Ведь столица Нового Мира уже начала победоносно принимать знаки всемирного признания.

Да, всего Копалин и Кауфман не показали. Но все же многого достигли.

Отчетливо понимая разницу в манере, стилистике и устремлениях Копалина и Кауфмана, я все же повторю, что именно эта разница придает фильму «Москва» особенное обаяние.

Но соавторы решили иначе. Вместе они больше не работали. Разошлись, сохраняя дружбу. Кауфман, вслед за Вертовым, уехал в Киев, где снял вертовские

Илья Копалин (второй справа) среди фронтовиков-операторов

фильмы «Одиннадцатый» и «Человек с киноаппаратом», а затем и собственный, очаровательный по искреннему лиризму фильм «Весной».

Но часто судьба забрасывала его в далекие страны. Он смонтировал съемки Р.Кармена и Г.Макасеева в сражающейся Испании, он руководил съемками боев под Хасаном и Халхин-Голом. И это, естественно, привело его, как и всю советскую кинематографию, к теме войны.

Нужно сказать, что советская кинематография встретила бедствие войны достойно. В игровом кино оперативно перешли на постановку агитационных, героических и сатирических короткометражек, объединяемых в «Боевые киносборники». Документалисты быстро наладили выпуск военной хроники. На все фронты были направлены группы кинооператоров, возглавляемых опытнейшими режиссерами, среди которых, естественно, был и Копалин. Немало пришлось помотаться ему по горестным дорогам отступления. В октябре 1941-го, оказавшись в столице, он получил задание объединить кинодокументы, относящиеся к обороне Москвы. В помощь ему был дан молодой и энергичный режиссер Л.Варламов. Собрав фронтовые репортажи советских операторов (из которых многие заплатили жизнью за свою героическую работу), вместе с поэтом А.Сурковым, писателем П.Павленко, композитором Б.Мокроусовым Копалин и Варламов за ноябрь — январь создали монументальный публицистический фильм «Разгром немецких войск под Москвой», выпущенный на советские и зарубежные экраны в начале февраля 1942 года.

Уже не радостное чувство встречи с далеким прошлым, а горькое, тревожное, но гордое чувство охватывает тебя, когда видишь родную Москву суровой, малолюдной, словно ощетинившейся при приближении врага. Баррикады на улицах. Неужели это Ленинградское, Можайское, Волоколамское шоссе? Мешки с песком. Надолбы. Противотанковые «ежи», сваренные из рельсов. По широкой, уже перестроенной и недавно нарядной Тверской, то бишь улице Горького, проплывают аэростаты воздушного ограждения. А это площадь Свердлова? Неузнаваем камуфлированный уродливыми фанерными щитами Большой театр. То и дело проходят отряды красноармейцев. Пушки на перекрестках. Зенитки в мирных скверах. И залпы зениток. И лучи прожекторов над московскими крышами. И люди — мирные, «гражданские» москвичи — несут свою оборонную, военную службу. Это они роют, такают, строят укрепления. Это они в цехах выпускают тысячи и тысячи снарядов. Это они прямо на улице записываются в ополчение, в очереди получают винтовки, в своих штатских пальто, бушлатах, кепках и даже в шляпах выстраиваются в колонны и, стараясь чеканить шаг, отправляются к городским окраинам, откуда все громче слышится канонада. Как все просто, кажется, даже буднично. Но какая грозная, непримиримая готовность одухотворяет эти скромные, правдивые кадры.

...Сталин выступает на Красной площади. Спокойно, слегка нараспев, без бумажки произносит слова, которые, как бы то ни было, останутся в истории. Рассказывают, что это выступление с мавзолея не успели в ноябре снять и Сталин согласился повторить его на фоне срочно устроенной выгородки в одном из залов Кремлевского Дворца. Пусть это установят историки. Рассматривая кинокадры через лупу, можно, вероятно, различить — декорация там или стена мавзолея. Но в фильме эти кадры воспринимаются органично. В то время люди на всех фронтах, во всех городах и селах в Советском Союзе да и за его рубежами ожидали эти слова.

Затем фильм как бы выплескивается из Москвы в Подмосковье. Заснеженные поля сохраняют еще следы недавних боев при нашем отступлении. Но сейчас очевидно: справа налево, с востока на запад наши наступают. Залпы орудий и «катюш». Эскадрильи бомбардировщиков и штурмовиков. Идет, бежит, ползет пехота, скачет кавалерия. Стремительно скользят лыжники в белых балахонах. И танки, танки...

Фильм охватывает все направление боев. Называются деревни, села, городки. Называются имена командующих. И мы видим их на командных пунктах, на фронтовых дорогах, на полях боев. Материал сюжетов разнообразен. Разрушения. Трупы. Неуклюже, под прицелом наших солдат из каких-то подвалов вылезают закутанные в тряпки и сдаются, поднимая руки, немцы. Незабываема худенькая старуха, осеняющая крестным знамением проходящих наших солдат, успевающая обнять, поцеловать, пожать протянутые к ней руки. Незабываемы радостные лица детей.

Но чем дальше на запад — тем больше изуродованных трупов женщин и детей. На виселице качаются тела девушек, стариков... Осквернены святыни русской культуры — Ясная Поляна, дом Чайковского в Клину, памятник на Бородинском поле, руины величественного собора в Новом Иерусалиме. Страшно смотреть на эти свидетельства вандализма. Радостно сознавать, что все это давно уже восстановлено, воскрешено.

Фильм был срочно доставлен в Соединенные Штаты. Есть отзывы Рузвельта, Чаплина. «Разгром немецких войск под Москвой» первым из произведений советского кино был удостоен приза «Оскар» Американской киноакадемии. Авторы получили Сталинскую премию, ордена.

Сразу же по завершении работы операторы Р.Кармен, Б.Макасеев, старый кинок И.Беляков и многие другие вернулись на фронт. Надо ли напоминать, что ни одна крупная операция советских войск не была пропущена нашими документалистами.

Уехал из Москвы и полковник Копалин. Мотался по разным фронтам. Присутствовал во фронтовых штабах при разработке операций. Но и проползал по ходам сообщения на передовые позиции, на тайные убежища разведчиков и снайперов. А оттуда спешил в Лихов переулок в Москве — на Центральную студию документальных фильмов, где монтировал фронтовые киножурналы, короткометражки о сражениях за Витебск, за Хелм, за Люблин, о вторжении в Восточную Пруссию,

о взятии Бухареста. Участвовал Копалин и в съемках полнометражных фильмов о Крымской и Берлинской конференциях, а затем — об освобождении Чехословакии.

В послевоенный период, объездив все страны народной демократии, возвращаясь к своей любимой теме — русской деревне, — вернулся он и к Москве.

Третий большой фильм Копалина о столице назывался «Город большой судьбы». Он вышел в 1960 году, когда советская документалистика приобрела официальный, торжественный, самодовольный тон. Отразилось это и на сценарии Ю.Каравкина и С.Зенина, и на слишком уж красивых цветовых съемках операторов В.Микоши, Р.Халушакова, И.Бгануева, да и на режиссуре самого Копалина. Уже не «жизнь врасплох» и не жестокая правда, как в фильме о войне, а хорошо выверенные, уравновешенные композиции, отобранные, а порой и подготовленные к съемкам прохожие, чисто прибранные и украшенные улицы.

Свежести, непосредственности этой работе не хватает. Но чего у фильма нельзя отнять — так это искренней влюбленности в Москву. И в красивости картины есть красота Москвы: ее Кремля, ее широких проспектов, высотных зданий, ухоженных бульваров и садов. Ведь красиво же это все на самом деле!

Копалин тщательно отбирал события и объекты. И ему удалось ухватить и донести до зрителя масштабы и сущность жизни столицы. Он показал и праздники на Красной площади, и реликвии Кремля, и экспонаты Музея Революции, и подземные строительные работы, и огромные цехи заводов, и тренировки космонавтов, и спортивные состязания. (Как далеко ушли они от наивных шествий босоногих физкультурников 20-х годов!)

Вена. Май 1945 года

Интересны в фильме и ретроспективные, исторические эпизоды: выезжают из Спасских ворот кареты и всадники аристократии; а Красная площадь застроена палатками, прилавками, навесами хлопотливых купцов; необъятное море торговли на Сухаревском рынке; мелькнула красавица Сухарева башня (как жаль, что ее снесли!); есть и кадры первых революционных лет: выступает перед москвичами Ленин, вот и старые узкие улицы, вот извозчики, лоточники — это из прежних съемок Копалина. А к суровым кадрам времен войны добавлены военные парады и фашистские знамена, брошенные к подножию мавзолея.

Недолго задержавшись на прошлом, фильм спешит к современности. Хрущевские пятиэтажные новостройки. А ведь они выглядели в те времена совсем неплохо! Особенно рядом со старым покосившимся деревянным домишком. Вот новые дома в центре. Вот новые, очень красивые станции метро. Гранитные набережные, мосты. А храма Христа Спасителя нет. Но есть Василий Блаженный, колокольня Ивана Великого, Спасская башня, Триумфальная арка, перенесенная на Кутузовский проспект.

Фильм почти весь снят с движения, и это, как и цветовые эффекты, придает ему красоту и современный колорит. Трансфокаторы, краны, съемка из автомобиля — это позволило придать картине темп, нарастающий ритм, динамику.

И хорошо, когда официальная торжественность смягчается юмором. Хрущев проходит со свитой через толпу, восторженно его встречающую, он добродушно вырывает руку из затянувшихся пожатий, а кого-то, посмеиваясь, и слегка отталкивает. Интересны интервью в гостях у знаменитых москвичей: Галины Улановой, летчика Коккинаки, академика Трапезникова, водителя троллейбуса Андреева и рабочего-поэта Воронцова. В их речах, в обстановке их квартир оживает эпоха. Тоже уже давно ушедшая эпоха.

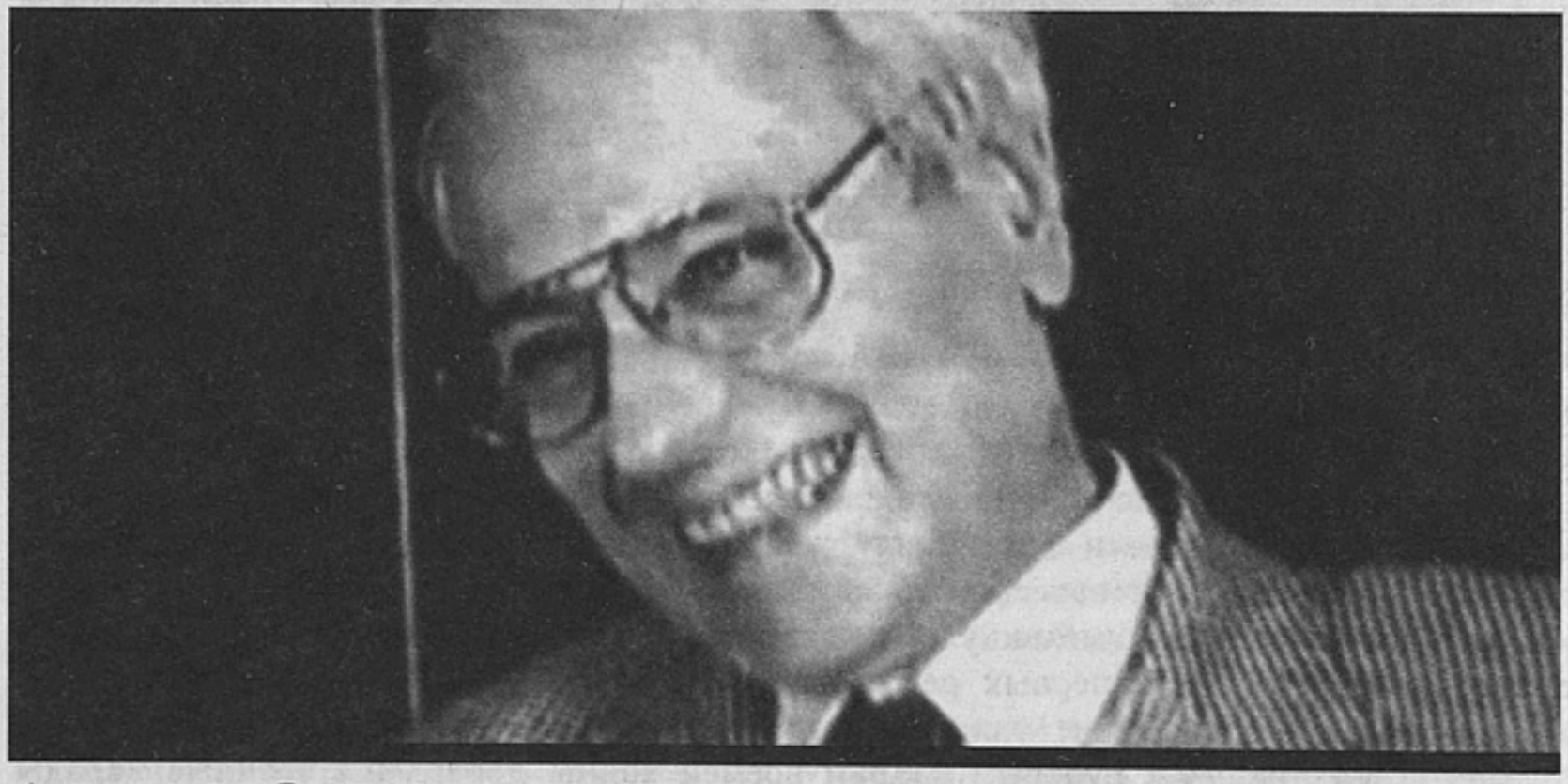
Три Москвы Ильи Копалина — три эпохи. Эти три фильма отразили развитие нашей кинодокументалистики, ее методов, выразительных средств, образности. Три эпохи предстают перед нами со своими сложностями, противоречиями. Не знаю, как у кого, а у меня они вызывают чувство гордости. Так жил мой народ, так жила моя Москва.

Хорошо бы — по примеру многосерийного фильма Р.Кармена о Великой Отечественной войне — создать многосерийный фильм о Москве. Работы Копалина могут стать прочной основой, а неисчислимые богатства Красногорского архива кино-, фото-, фонодокументов, Госфильмофонда, Центральной студии документальных фильмов дополнят и расширят рассказ.

Три эпохи, три Москвы... Можно показать и другие эпохи, и все они будут напоминать о Москве — изменяющейся, вечной.

Андрей Зоркий

«ЧТО СКАЗАТЬ ВАМ, МОСКВИЧИ, НА ПРОЩАНЬЕ?..»



Алексей Габрилович

59-я школа в Староконюшенном переулке — напротив канадского посольства. На втором этаже перед дверью в директорский кабинет, сменяясь, как картинки в «волшебном фонаре», стоят в ожидании экзекуции отпетые хулиганы и двоечники Павлик Финн с непомерной бляхой на тощем гимназическом пузе, Алеша Габрилович с лицом падшего ангела и я. Время напряженное. Сталин жив. «Глазами канадского посольства на вас смотрит мировой капитализм», — напоминал нам директор школы Давид Натанович Розенбаум. Почему-то мы не боялись Канады. И между прочим, наша гимназия была в Москве последним оплотом царизма, кадеты отстреливались до конца, о чем талантливо рассказал в фильме «Последняя

ночь» Алешин отец — Габрилович-старший, патриарх русской кинодраматургии. Папа Габр, как мы все его называли.

Это начало. Как и наши арбатские переулки с ласковыми подворотнями, с цокающими по булыжным мостовым конными патрулями, охранявшими нас от банды «Черная кошка»... Но не было страшно тогда, как сейчас.

Его дом на улице Фурманова с пришпиленной мраморной доской в честь венгра Мате Залка, отличившегося в Испанской гражданской войне. Но ведь на этой улочке жил и великий клоун Никулин, и шашка чапаевского комиссара болталась в ближнем доме (сам видел ее). И главное — балкон к балкону жил в писательском доме Михаил Булгаков. Еще молоденький папа Габр вежливо осведомился у соседа: «Что вы пишете?» «Да так, вещицу одну». Да, Маргарита пролетала на метле над нашими арбатскими дворами, а в полночь отсюда выводили в кагэбешную «эмку» Осипа Мандельштама. В этом доме не любили советскую власть, и в Лешиной квартире — тоже... Не потому ли годы спустя дом громыхнул, ухнул и на писательских руинах воздвигли светло-кирпичный недоскребец для партийных генералов?

Дальше был ВГИК. Alma mater. Пирожки с повидлом по пять копеек в студенческой столовке. Сейчас даже невозможно представить себе то пятилетие (1954 — 1959): не время — лоток, промывающий золото. Андрей Тарковский, Василий Шукшин, Александр Митта (на одном курсе!), Альгимантас Жебрюнас, Эльдар и Георгий Шенгелая, Геннадий Шпаликов, Наташа Рязанцева, Владимир Валуцкий, наши красавицы Люся Гурченко, Люся Марченко, Зинаида Кириенко, Софико Чиаурели, Светлана Дружинина, Наташа Фатеева... Нет, это не был рождественский альбом с прелестными картинками, а живые мальчики и девочки, полыхавшие талантом, замыслами и обаянием. Какие-то флюиды витали над ВГИКом в отличие от стоявшей напротив — морда в морду — серенькой Высшей партийной школы.

Почему Алексей Габрилович стал документалистом? Да просто тогда, в начале 60-х, невозможно было пробиться к художественным сценариям и постановкам. Его «распределили» в молодежную редакцию ТВ на Шаболовку. Муры́ и параши (в смысле лжи) и в тогдашнем эфире было хоть отбавляй. Но все-таки Алексей стоял у истоков «Голубого огонька» — популярнейшей передачи миллионов зрителей. Поставил хорошую романтическую картину «Альфа и Омега». Потом всю авторскую дружину (уже в ТО «Экран») «опустили» (здесь приемлемо это тюремное, камерное словечко) в создание помпезного, насквозь лживого сериала «Летопись полувека» (50 лент!), где все намыкались (да и я замочил штаны). «Летописи» эти принимались крайне тяжело. Ответственная комиссия, состоящая из форменных вурдалаков, выдвигала необъяснимые и непонятные им самим претензии. Сорок — шестьдесят поправок по фильму. Никто не понимал, в чем их смысл, кроме одного: «как бы чего не вышло»... «Летопись полувека» не показывают уже много-много лет. А зря. Это стало бы хорошей и правдивой иллюстрацией конкретного отрезочка времени.

Уж не знаю, где Алексей подобрал первую пригоршню реального кино, документальной правды с неисчерпаемыми возможностями монтажа, изобразительной пластики. И направил с плеядой единомышленников на преображение лживого, топорного, помпезного в эти десятилетия хроникального телекино... Работа эта была взрывоопасной. Сняв как будто бы невинную картину о Москве (со сценаристами Визбором и Ильинским), он нарвался на высочайший скандал. Габриловичу сделали «темную». Разборки, поправки, в которых ничего нельзя было уяснить. Работала какая-то резательная машина. Первый заместитель Лапина орал: «Нечего с куриной грудью лезть на амбразуру». Грудь оказалась отнюдь не куриной, о чем свидетельствовали десятки непреклонных, нефальшивых картин, обозначивших этап в нашей теледокументалистике.

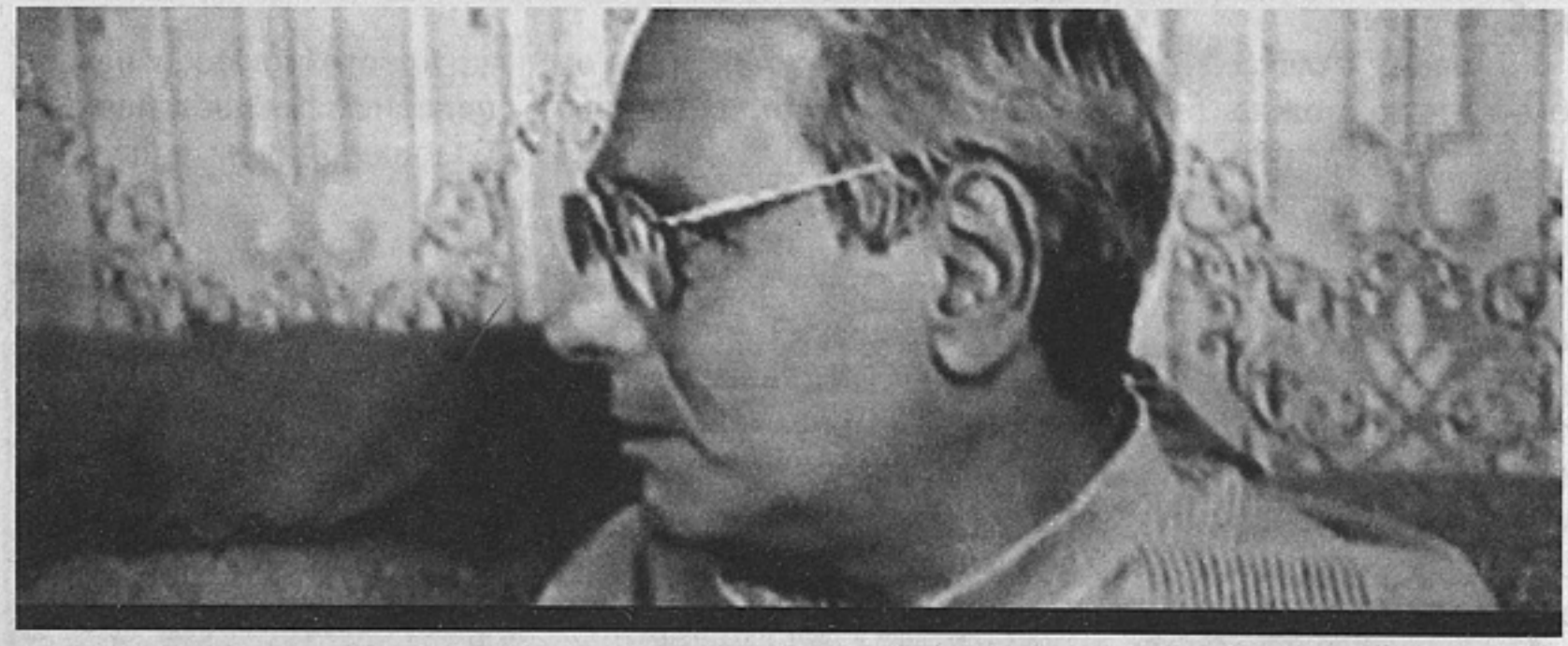
Били? Еще как! По «колючке», как из зоны, мы вдвоем прорывались с фильмом «О свадьбе, отъезде и любви». Пять пересдач и перемонтировок, потом, наконец, со скрипом приняли, назначили даже дату эфира... Но, конечно же, ничего не состоялось. Негатив смыли всего-то оттого, что наш герой, председатель колхоза, фронтовик, орденоносец (кандидатуру нам рекомендовали во Владимирском обкоме партии) был

евреем. На Владимирщине еврей Гинин проходил, в Останкино — ни-ни. Леша стекленел. Папа Габр, битый-перебитый, сочувственно смотрел на нас, Лешина мать, польская красавица Нина Яковлевна, за обеденным столом напоминала, что не стоит разговаривать, когда ешь рыбу. «Потому что молчание — золото?». Нет, в этом доме не молчали, трудились до седьмого пота, высекая Божью искру, кто как умел.

А впервые встретились мы с Алексеем как соавторы на фильме «Монолог о Пушкине». Семен Гейченко, «домовой Михайловского» — хранитель заповедника, говорил нам, что не снимешь картину, не опрокинувшись на полтораста лет назад в пушкинское время. И самолично запрягал сани, отправляя нас в Тригорское, по дышло утопив лошадку в сугробах. Ночью в Михайловском в пушкинском доме Гейченко разжигал для нас камин (как при Александре Сергеевиче: «пылай, камин, в моей пустынной келье»), в полночь растворял створы Святогорского монастыря, чтобы отпеть только что прибывшего сюда убитого Пушкина... Этот фильм, десятки раз показанный по ТВ, по-моему, лучшее, что сегодня сказано на экране о Пушкине.

Был в творчестве Габра-младшего, запечатлевшего блистательных спортсменов и актеров, врачей, клоунов и литераторов, уникальный фильм «Вспоминая Раневскую». Россыпь интервью, воспоминания самых разнообразнейших людей, встречавшихся с великой Фаиной... Помню, как до одури спорили мы с Алешей о подвижке одного кадра с лимонным деревцем. Мне его монтаж порой казался консервативным. Но, увидев картину, Нея Зоркая сказала, что ее отличает безупречная драматургия, сложившая гармонию разноголосья.

А теперь о том, чем он был особенно знаменит и славен и что в нашем кино, кроме него, не сделал никто. Это эпопея, цикл фильмов — «Кино моего детства», «Футбол моего детства», «Цирк моего детства», «Дворы моего детства» и, нако-



Алексей Габрилович в своем фильме «Бродвей моей юности»

нец, «Бродвей моей юности» — десятисерийный фильм, который Алексей Габрилович успел только снять и сложить вчерне, когда столь внезапно оборвалась его жизнь.

Над «Бродвеем» возникла реальная угроза. Конечно, как всегда, было много советчиков, палец о палец, однако, не ударивших, а после показа сериала на экранах не меньше критиков (из того же круга), сетовавших на то, что «Бродвей» по режиссуре уступает прежним работам Габриловича. Что ж, в чем-то, разумеется, уступает. Но только с благодарностью и восхищением я могу сказать о Галине Огурновой (втором режиссере сериала), завершившей огромную, столь трудную для нее работу и представившей последнюю картину Алексея Габриловича на обозрение многомиллионной аудитории.

...Так чем же была вся череда этих впечатлений «моего детства» и «моей юности»? Избави Бог, не «летописями», не зацикленными «хрониками» или хроникальными «циклами»!.. Это был совершенно новый в документальном кино жанр — авторских исповедей о времени, поверенных столь непривычными и нети-

пичными для публицистов-толмачей реалиями, как «кино детства», «футбол детства», «цирк детства», «дворы детства» да еще некий «Бродвей юности»... Белиберда какая-то!.. Но оказалось, что эта «белиберда» чрезвычайно понятна, близка и волнительна для великого множества людей — не только москвичей, хотя все картины насквозь пропитаны именно «московским материалом», погружены в среду, быт, круг жизни исконных москвичей 40 — 50-х годов (не только мальчишек!), для которых трибуны стадиона «Динамо», ярусы и арена цирка на Цветном бульваре, Арбат, «Художественный» и «Арс», какой-нибудь пляж в Серебряном бору, где в речке можно еще было побарахтаться простым смертным, послевоенные московские дворики с их «отмерным», «расшибалкой» и «чеканочкой» были столь же легитимны (ха-ха-ха!), означали ничуть не меньшее, чем бравурные марши по радио и шествие по Красной площади!.. Хотя они об этом, быть может, и не подозревали — не мыслили, не смели подозревать!

Итак, плацдарм исследования середина 40-х — середина 50-х годов. Москва той поры. Исходный момент — мальчишеские воспоминания. Но заново переживают их, с увлечением проигрывают на экране те, кому сегодня уже за пятьдесят и ближе к шестидесяти. Это актеры Лев Дуров, Валентин Гафт, Александр Збруев, музыкант Козлов, сатирик Арканов, критик Вартанов, режиссер Сурин, врач Нечаев и много других знаменитых и самых обыкновенных персонажей из нашего общего «канувшего детства». Превосходные рассказчики и остроумные «показчики», они вовлекают в круг своих воспоминаний многочисленных зрителей: сверстников и тех, что куда постарше, и тех, что намного моложе, но интересуются, «как живали в старину». Так возникает в этих фильмах режиссера А.Габриловича и сценариста А.Марьямова живая, отнюдь не шарлатанская, очень выигрышная пирамида зрительского интереса.

И — совсем не та Москва, которую когда-то таранил «куриной грудью» младший Габр.

«Футбол моего детства». Разумеется, эти воспоминания предполагали определенную возрастную впечатлительность и интонацию. Тех московских пацанов самых первых послевоенных лет, для которых «билетом» на стадион «Динамо» служили хитроумные лазейки в заборах, всяческие обходные пути — мимо конной милиции, пеших ментов и бдительных контролеров; сначала надо было прорваться через первый кордон — в парк, окружавший громаду спортивной арены с вратами, рассекающими людской поток по трибунам. Не дай Бог очутиться на Северной, где правительственная ложа (а может, в ней есть товарищ Сталин?), где болеет всяческое начальство, артисты, писатели, откуда ведет радиорепортаж *сам Вадим Синявский*, — сразу выведут за ухо; нет-нет, последний рывок на родную Восточную трибуну, где за кромкой поля, над белоснежной сеткой ворот, под громадными табло, показывающими забитые голы, сидят истинные знатоки, болельщики ЦДКА, «Динамо», «Спартака» и «Торпедо», пусть солнце частенько слепит глаза, пусть с Восточной другие ворота далековаты, зато превосходно видно, как накатывает грозная атака армейцев, ведомая легендарным Григорием Федотовым, как на пружинистых ногах мечется в клетке ворот великий голкипер Хомич или Леонтьев в зеленом свитерке, однажды ухитрившийся на моих глазах пропустить гол между ног:.. Футбол нашего детства! Незабываемые мгновенья великих сражений!.. Бутсы, кепки, вратарские перчатки, «долгополые» трусы. Но полно, нет больше того стадиона «Динамо», тех кумиров конца 40-х — начала 50-х годов, нет больше той публики, которая плечом к плечу шагала к белорусской метрошке — со стадиона, как с демонстрации...

«Кино моего детства». Ах, какая Москва и какие звезды представали на этом ретроэкране! Любовь Орлова, пролетающая в шикарном лимузине в поднебесье над столицей; бацающая чечетку на сцене Большого театра; ткущая самую прочную в мире ткань; улетающая из пушки на Луну и марширующая (освобожденная американка!) в колонне счастливых циркачей по Красной площади. Марина Ладынина в павильоне Сельскохозяйственной выставки под ручку с невообразимым белозубым красавцем дагестанцем Владимиром Зельдиным; встречающаяся в шесть часов вечера после войны с возлюбленным у Кремля. «Хорошо на московских просторах, где кремлевские звезды горят!..» (Надо сказать, что в неприхотливом

нашем детском сознании эти фильмы прочно соединялись с «Тарзаном», «Индийской гробницей», «Джорджем из Динки-джаза» и «Багдадским вором», где с громадной ладони джинна воришка лакомился сосисками, которых мы отродясь не видели. Что ж, искусство кассово и интернационально — может быть, мы первыми усвоили эту истину.)

Да, сменилось время. Потускнели идеалы и идолы. Поосыпались позолота, патетика и во многом лукавая «правда» тех лент... И как бы походя, вдогонку исчезла ныне, разрушилась наша кинематография. И ничего пока не предложено взамен. Ушла от зрителей звездная плеяда актеров, а новая не появилась. Есть прекраснейшие мастера — нет команды. Я не хочу видеть голую задницу вместо небесного лика.

Осталась и обновилась Москва театральная, но канула в небытие Москва — да и страна — кинематографическая, Москва кинозальная. Ни слова об этом не говорится в «Кино моего детства». Но как бы следует из этого фильма.

Скрашены ли ностальгическим чувством картины Алексея Габриловича? Да. В известной мере. Только мы ни черта не разбираемся в ностальгии, не умеем различать ее спектр. В этой московской киноэпопее возникла тема утраченного времени (скорее по Марселю Прусту). Возникла тема потери человеческой сплоченности.

Ну, кто сегодня может грезить о чудовищных московских коммуналках (да их и сейчас полным-полно), о жутком быте, серых утехах, пустом кармане и подведенном от голода желудке («Дворы нашего детства»)? Так почему же не без умиления вспоминают о той поре отнюдь не умственные недоросли — Лев Дуров, Валентин Гафт, Александр Збруев?.. Да, и нищая юность прекрасна (что сегодня не понимают миллионы социальных иноверцев). Но главное вовсе не в этом. Общество не было агрессивным. Брутальным. По улицам можно было бродить до рассвета. Те коммуналки не были объектом кровавых разборок и наездов «Дорожных патрулей». Между прочим, в громаднейшей коммуналке (я там был) жил и академик Сахаров...

Любопытно, что ансамбль действующих лиц и рассказчиков этих фильмов составляет самая большая формация новых русских (и евреев). Все они (правда, совсем по-иному) выбились в люди, обзавелись приличными квартирами, обстановкой. Но... совсем иной ценой для общества. Как забавен был бы альтернативный фильм, где брынцаловы и мавроди попытались бы выйти лицом к лицу с народом, раскрыть нравственную и интеллектуальную атмосферу своей жизни. Найдутся ли у них (сумеют ли прикупить?) свои правдивые и талантливые летописцы?

И, наконец, «Бродвей моей юности». Горжусь, что я подсказал своему другу название, это словечко «Бродвей», обозначившее целую пору нашей жизни, эту короткую левобережную ленту улицы Горького, скатывающуюся от Пушкинской площади к гостинице «Москва», к знаменитой Плешке, где кадрились пионерки столичной проституции. Не стыжусь, что и сам фигурирую в четырех сериях, в несколько возбужденном состоянии, так как Лешина камера отстреливала меня в разгар юбилейного банкета, посвященного моему скромному шестидесятилетию...

«Бродвей» не замышлялся автором как заключительный сериал московской эпопеи. Нет, все оборвалось как бы на полпути. «Бродвей» — это первые выбросы недовольства молодежи, которую тошнило от системы. Это рассказ о стиляжничестве и подпольном джазе, о пьянстве-протесте и знаменитом «Коктейль-холле», о первых комсомольских дружинах и стригалях, безжалостно корнавших девиц за контакты с иностранцами (ну, нельзя было контактировать с ними на Московском молодежном фестивале!)... О «плесени», о «стилягах», о джазменах и «девицах без царя в голове» — том гневном разоблачительном материале прежних фельетонов в «правдах» и «комсомолках», который вдруг выплеснулся сегодня на экран весьма забавным, колоритным и даже пленительным зрелищем.

Леша, элегантный, молодой, появлялся почти в каждой серии фланирующим по нынешнему (впрочем, переставшим быть Бродвеем) Бродвею. Пошел бы он дальше?.. Подобрался бы к шестидесятникам? Не знаю. Не думаю. Его тянуло в зачарованную глубину времени. Не раз мы говорили с ним о «Школе моего детства» — мне очень нравился этот замысел. Мог бы получиться, наверное, колоритнейший фильм «ВГИК моей юности»... Нет. Получилось «Послесловие» (автор Г.Огурная) — 11-й фильм «Бродвея», где его герои прощаются с другом и мастером.

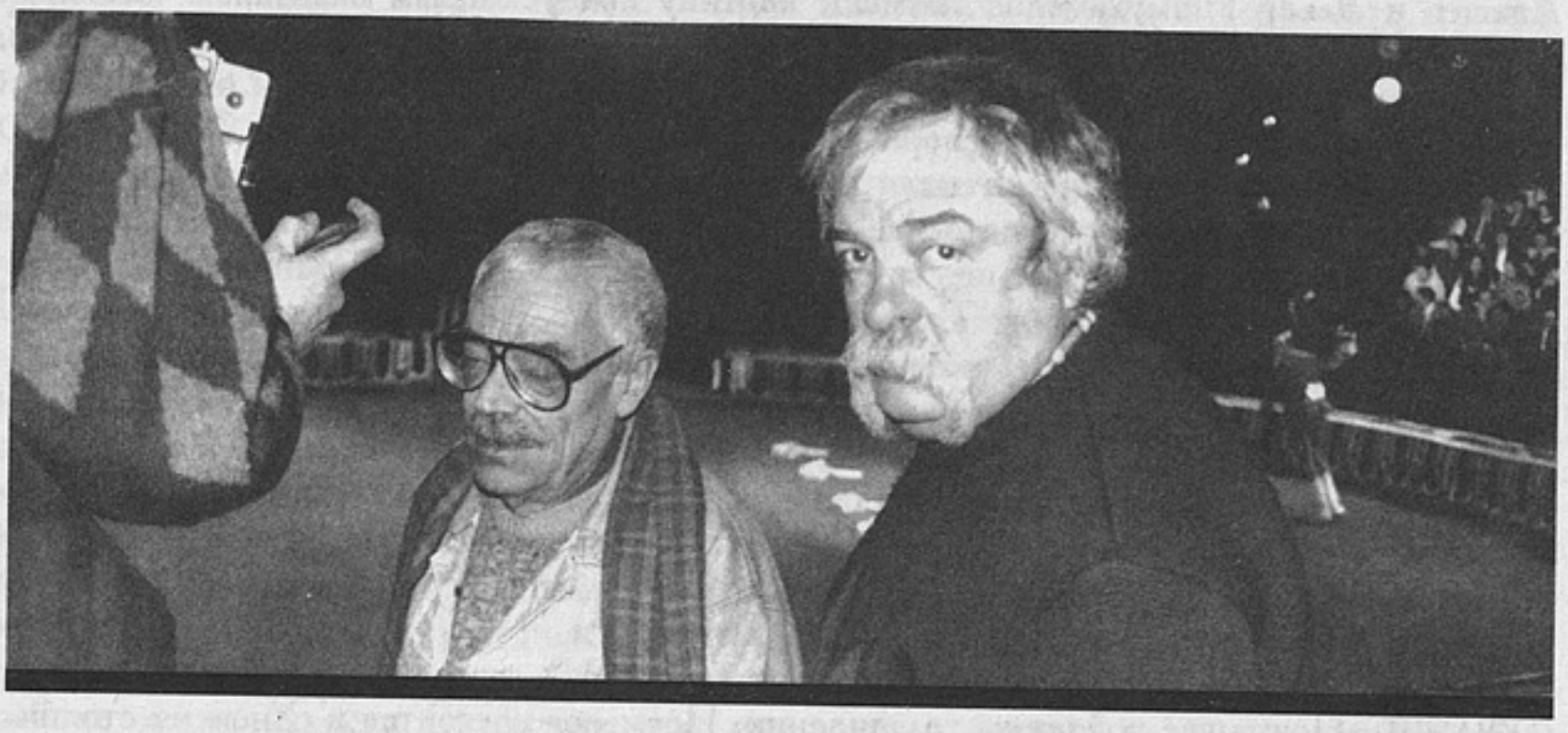
Нам же останется (и, надеюсь, надолго) эта московская сага Габра-младшего. Лирическое, промеренное десятками изумительных фигур, изложение времени. В фильмах его окружали друзья, он не был запальчив, потому что писал, снимал о прекрасном сообществе людей, сверстников, которые никогда не позволят переломить Россию...

Звание «заслуженного деятеля» ему дали не слишком рано. Циркуляр где-то затерялся, долго тащился по авгиевым конюшням государственных канцелярий. Бумаги пришли. Леша умер.

Но как последнее я возьму в память его простодушный, располагающий к себе, тончайше воспринимающий все коллизии жизни хохот. Как он божественно хохотал! Смейся, мой мальчик, на небе.

Савва Кулиш

МОСКВА КОНЦА ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ



Савва Кулиш (справа) и Александр Бланк

НАТАЛЬЯ БАЛЫНИНА. *Вы готовите проект «100 фильмов о Москве» к празднованию 850-летия Москвы. Что побудило вас взяться за столь ответственное дело?*

САВВА КУЛИШ. Просто я очень люблю Москву. Живу в ней с 1947 года, с тех пор как сюда перевели моего отца. Все детство, юность прожил в Селиверстовом переулке на Сретенке у бабушки. Это — моя малая родина.

Для меня 1947 год знаменателен еще и тем, что тогда праздновалось 800-летие Москвы. В моей последней картине «Железный занавес» есть кадры из хроники этого юбилея, соединенные с доснятыми. Я пытался передать увиденную глазами ребенка атмосферу необыкновенного ощущения счастья людей, переживших войну. Одна из моих первых работ в институте называлась совершенно нагло: «Мое открытие Москвы». Эта картина была снята целиком на московских крышах. И весь фильм «Сказки... сказки... сказки старого Арбата» я снимал на крыше дома Нирензее в Гнездниковском, которую я открыл еще на втором курсе. Сейчас я опять хочу сделать фильм на крышах Москвы. Потому что это особый, необыкновенный, ни на что не похожий мир, известный только мальчишкам, кровельщикам и голубятникам.

Н.БАЛЫНИНА. *Каков общий замысел вашего проекта?*

С.КУЛИШ. Я хочу показать Москву конца тысячелетия. Разную Москву, снятую разными людьми. Все фильмы специально создаются для этого проекта. Это будет художественное, но не игровое кино. Снимают лучшие профессионалы и молодые

режиссеры, чья работа станет их первой картиной, но в основном в проекте задействованы наши лучшие кинематографисты игрового и неигрового кино. Предполагается участие Владимира Наумова, Владимира Меньшова, Карена Шахназарова, Марка Осепьяна, Игоря Григорьева, Эмиля Лотяну, Георгия Шенгелая. Из молодых, по всей видимости, будут работать Дмитрий Месхиев, Владимир Хотиненко, Алексей Ханютин, Иван Охлобыстин. Из иностранцев — Клод Лелуш, Ежи Гофман, Анджей Вайда, Питер Флейшман, Милош Форман; грузинские, украинские, армянские режиссеры. Кроме того, знаменитые сценаристы: Александр Гельман, Татьяна Калецкая, Александр Бородянский. Тонино Гуэрра будет писать два сценария. Так что, помимо образа Москвы, получится еще и автограф художника. Каждая картина будет заканчиваться портретом автора.

Н.БАЛЫНИНА. *Вы рассчитываете на то, что это будет признание в любви Москве?*

С.КУЛИШ. Надеюсь. Режиссеры делают эти картины, конечно, с любовью, но Москва будет показана в разных аспектах. Пытаемся сделать объемный портрет города. Мы предложили жанр эссе — поэтического, философского, исторического. Игра по правилам: 13 минут, минимум слов плюс музыка и шумы. Иногда это два фильма по 13 минут. Например, режиссер Александр Стефанович делает два фильма о Таганке — как историю не просто района, а страны в известный период. Одельша Агишев и Эльёр Ишмухамедов снимают картину под условным названием «Москва мусульманская». Будет представлена Москва различных конфессий: православная, иудаистская, католическая, буддистская. Кстати, в процессе работы мы обнаружили, что вторая по численности диаспора в Москве — татарская.

Н.БАЛЫНИНА. *Когда возникла идея этого проекта?*

С.КУЛИШ. Придумалось это не менее четырех лет назад. Дело в том, что Москва — может быть, единственная столица мира, которая почти не снята. Французы в каждой своей картине снимают Париж. Трудно подсчитать, сколько раз появляется Эйфелева башня как символ Парижа не только во французских, но и в английских или американских фильмах.

Н.БАЛЫНИНА. *Кто финансирует проект?*

С.КУЛИШ. Правительство Москвы, Госкино. По ходу дела подключаются спонсоры. К сожалению, денег мало и они пришли слишком поздно. Поэтому, увы, половину фильмов придется снимать на видео. Окончательная дата выпуска — 6 сентября, но продолжать делать картины мы будем до конца года.

Н.БАЛЫНИНА. *А какие перспективы с прокатом?*

С.КУЛИШ. Почти все пойдет на телевидении. Премьера состоится в одном из столичных кинотеатров. Будут выпущены видеокассеты. Кроме того, мы собираемся отобрать десять лучших фильмов для фестиваля, который хотим устроить по окончании работы. Из этих лучших лент мы смонтируем большую картину. И, конечно, я надеюсь, что некоторые наиболее удавшиеся фильмы впоследствии будут участвовать в международных кинофестивалях.

Н.БАЛЫНИНА. *Сейчас можно часто встретить негативное отношение к сегодняшней Москве. Ваши теплые чувства к ней не изменились?*

С.КУЛИШ. Не принимают сегодняшнюю Москву только те люди, которые ее совсем не знают, не знают ее трагическую историю. За последнее время возвращено к жизни огромное количество зданий. Раньше эти дома погибали от старости. На моих глазах столько памятников архитектуры было снесено! Без слез невозможно вспомнить уничтожение исторической Тургеневской библиотеки-читальни на Мясницкой, куда ходили еще К.Циолковский, Н.Федоров, Л.Толстой. Я успел ее снять, когда ее ломали, для «Сказок... старого Арбата». Уничтожили и охотничий домик Петра, несмотря на все протесты общественности.

Н.БАЛЫНИНА. *У вас возникало желание запечатлеть, оставить на пленке то, что вскоре будет разрушено?*

С.КУЛИШ. Естественно, возникало. Если ты не можешь остановить разрушения, то хотя бы оставь на пленке то, чего больше уже не будет. Когда уничтожали уникальный район Мещанских улиц, приехал мой польский товарищ Ежи Гостик и заорал: «Снимай!» Но у меня не было ни пленки, ни камеры — нечем было снимать. Мы сделали несколько фотографий — и всё.

Н.БАЛЫНИНА. *Когда вы снимаете Москву, удается ли вам остаться объективным?*
С.КУЛИШ. Учтите, что для художника понятия объективности не существует. У меня свои пристрастия: я, например, люблю район Сухаревки, где я жил долгое время. Мне нравится модерн начала века. Стиль Империи, знаменитый московский ампир, тоже очень красив. Ужасно, что когда сейчас восстанавливают эти дома и что-то пристраивают или меняют, никто не помнит о том, что у этой архитектуры должен быть исторически определенный цвет — желтый. Красят же в какие угодно цвета: розовый, голубой.

Раньше город ночью погружался во мрак. Когда мы снимали «Сказки...», мы обнаружили, что весь центр Москвы — черный, из-за этого невозможно снять ночную панораму.

Вообще же, восстанавливая Москву, надо ориентироваться на то, что сделали в свое время в Варшаве поляки, восстанавливая «старо място». Могли поступить так, как мы поступили с Кёнигсбергом: просто выстроили новые дома, и город кончился как таковой. Надо соблюдать старые планы, несмотря на неудобство транспортных развязок.

Необходимо сохранить облик Москвы, особенно старой. Кстати, мнение о том, что Арбат сохранен, ошибочно. Арбата нет, как нет и прежних арбатских переулков. Делая «Сказки...», мы были вынуждены снимать рядом на Остоженке. Идиотская политика — снести старые дома, взамен выстроить новые и сохранить только названия переулков.

Н.БАЛЫНИНА. *В какие кинотеатры вы ходили в детстве?*
С.КУЛИШ. В «Уран», напротив Селиверстова переулка. И его тоже разрушают. А это был замечательный конструктивистский кинотеатр. Вообще история с московскими кинотеатрами во многом печальна. Исторический кинотеатр «Форум» чуть было не отдали под театр песни. Сейчас он медленно, трагически умирает.

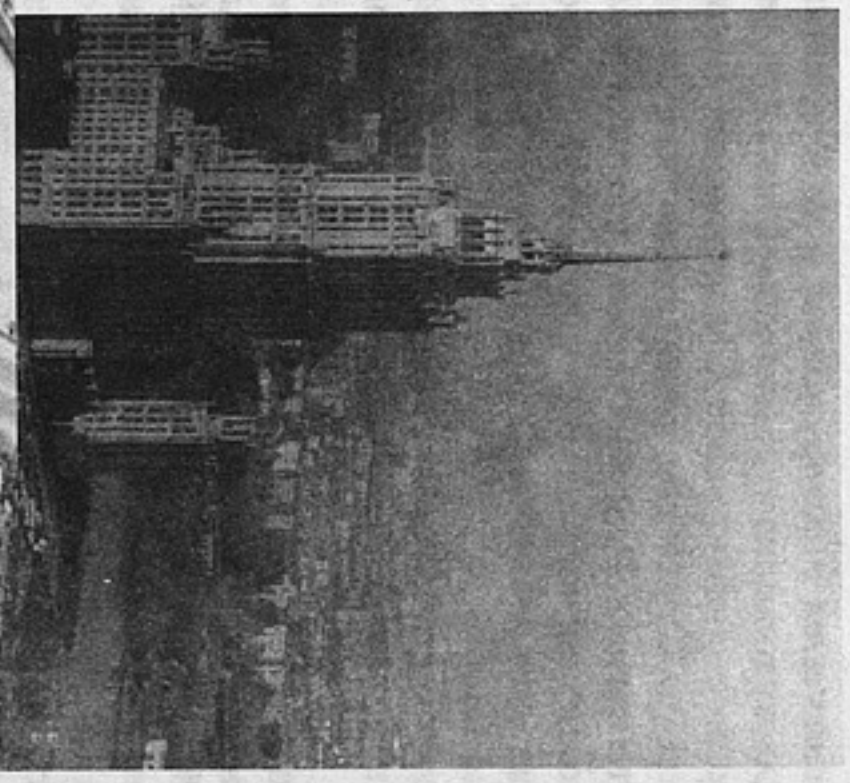
Есть уникальные кинотеатры — например, «Художественный», который в свое время чуть не уничтожили. Это же история нашего города, эти здания такая же историческая ценность, как здания театров. Представьте, что к «Ленкому» пристроят современный фасад. Ужасно! А ведь так поступили с кинотеатром Ханжонкова.

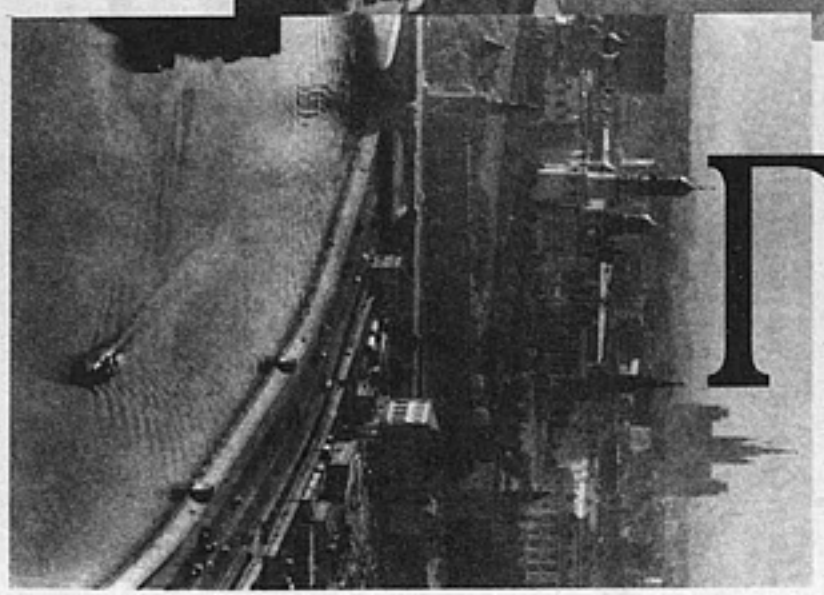
Н.БАЛЫНИНА. *Какой вы воспринимаете Москву?*
С.КУЛИШ. Москва — огромный город, больше многих государств. Москва многонациональна и многоконфессионна. Это уникальный город, и живет в нем особая порода людей — москвичи. Когда мы снимали «Сказки... старого Арбата» в районе храма Христа Спасителя, нас приглашали бедные старики и старушки в свои коммунальные квартиры, поили нас чаем и открывали окна, чтобы нам было удобнее снимать, несмотря на то что дело было поздней осенью. Такая Москва, к сожалению, исчезает.

Работая над проектом, я надеюсь, что через 50 — 100 лет люди посмотрят те фильмы, которые мы делаем, и скажут: «Какая необыкновенная была Москва в 1997 году».

Интервью вела Наталья Балынина

ИЗ ИСТОРИИ ГОРОДА





Андрей Дьячков

МОСКВА НЕ СРАЗУ СТРОИЛАСЬ

Высокопетровский монастырь. 1881

Образ Москвы изначально всегда был связан с местами исторических поселений. До XVII века он формировался на основе Кремля и частично Китай-города и Белого города. Здесь сосредоточивалась государственная, духовная, общественная и торговая жизнь, располагались самые главные сооружения: собственно Кремль с его соборами, церквами и теремами, китайгородские и белогородские храмы, палаты знатных людей. Церкви, как правило, имели при себе кладбища, снесенные лишь в царствование Екатерины II. Остальные постройки вплоть до середины XVIII века были деревянными. Одно время при Петре I в Москве каменное строительство было вообще запрещено. Постройки стояли хаотично, в ряде случаев сужая проезжую часть улиц до предела. Мостовые в центральной части города были выложены бревнами и фашинником. В Белом городе, по линии современного Бульварного кольца, даже в XIX веке некоторые места больше напоминали деревню, чем город. Общее представление об облике Москвы XVII века дают рисунки с натуры, сделанные иностранными путешественниками для книг А.Олеария и А.Мейерберга «Путешествие в Московию». И хотя бо́льшая часть рисунков схематична, они позволяют в общих чертах судить о характере застройки первопрестольной в то время. Более реалистичной, но и более поздней по времени является гравюра Я.Бликланда «Панорама Москвы», относящаяся к первому десятилетию XVIII века. В ней прописаны детали панорамы, узнаваемы некоторые здания. Все ранние зарисовки Москвы выполнены, как видим, иностранцами, и, возможно, поэтому Москва здесь просто город, как все другие, а не родное поселение со своими особенностями и предпочтениями.

В XVIII — начале XIX века Москва значительно изменяет свой облик. Несмотря на уступку первенства Санкт-Петербургу, она остается второй столицей государства Российского и местом священного коронования на царский престол. Развертывается каменное строительство, планировка города приобретает регулярный характер. Постепенно нарождается интерес к истории столицы, ее достопримечательностям. В последней четверти XVIII века появляются первые путеводители по Москве, несколько позднее — очерки и воспоминания о жизни в столице. Разнообразные впечатления очевидцев московской жизни вкупе с художественными зарисовками позволяют не только воссоздать облик этого времени, но и представить себе, как воспринимается город тогдашними жителями и гостями. Образ дворянской Москвы хорошо отражен в «Рассказах бабушки» Д.Благово, «Записках современника» С.П.Жихарева, мемуарах Ф.Ф.Вигеля, М.Н.Загоскина и других. Этот образ предстает в размеренной, неторопливой жизни московских усадеб, почитании местных святынь, развлечениях в столичных театрах и клубах. Есть образ Москвы и в произведениях Карамзина, ну и, конечно, о московской жизни читаем в «Горе от ума» и в «Евгении Онегине».

Вместе с этим следует признать, что это образ первопрестольной, созданный представителями одного сословия. Нетрудно предположить, что образ Москвы представлялся другим слоям московского населения и приезжим по-иному. Сложно судить достоверно, ввиду отсутствия документальных свидетельств, но все же из разрозненных замет ясно, что приезжие из провинции поражались размерами Москвы, обилием церковных святынь, а петер-

Никольская улица. Конец XIX века

буржцы, напротив, отмечали провинциальность здешней жизни.

Изобразительный ряд свидетельств о Москве начинает стремительно обогащаться после возникновения на рубеже XVIII и XIX веков общего интереса к местным достопримечательностям. Исторические места и памятники города становятся объектами пристального внимания художников. А со второй половины XIX века к ним присоединяются и фотографы. Среди них особое место занимал Н.А.Найденов, видный московский общественный деятель и один из крупнейших представителей торгово-промышленного мира. Им было заснято и опубликовано колоссальное количество фотографий — видов Москвы и ее отдельных исторических зданий. Следуя ранее сложившейся в среде художников традиции запечатлевать в рисунках бытовые сценки московской жизни и типы городских обитателей, фотографы продолжили и развили этот жанр в почтовых открытках. Открытки на эту тему выпускались и в начале XX века массовыми тиражами.

Изменения стали особенно заметными с середины XIX века, когда широкое каменное строительство в центральной части города, в пределах Садового кольца, приобрело массовый характер. Основные магистрали застраиваются в это время доходными жилыми домами в три-четыре, и даже пять этажей, а также зданиями банков, различных торговых фирм, промышленных предприятий. Нависает уже угроза над городскими дворянскими усадьбами, все еще мало отличающимися от расположенных в сельской местности, обширными московскими двориками, не похожими на городской пейзаж. Все помнят поленовские «Московский дворик» и «Бабушкин сад». Старые дворянские особняки меняют своих хозяев. Новые владельцы перестраивают, переоборудуют их под торговые и конторские учреждения. Идут под снос некоторые старые постройки, в том числе и ветхие православные храмы. Новые здания зачастую строятся на спорных землях, что приводит к неутихающим судебным разбирательствам. Не всем нравится исчезновение древних зданий и сооружений. В печати возникает оживленная дискуссия о судьбе памятников, напрямую связанная с утратой прежнего образа жизни.

К концу XIX века Москва приобретает все характерные черты современного цивилизованного города. Ее территории в черте Камер-Коллежского вала в основном все освоены, и она постепенно начинает выходить за его пределы. В городе действуют водопровод и канализация, растет число получателей электроэнергии и газа. Новые жилые дома имеют автономные системы подачи электричества, газа, питьевой воды, отопления. Быстрыми темпами идет развитие сети электрического трамвая. Вместе с тем подавляющая часть старого жилого фонда еще долго будет лишена всяких благ цивилизации. Разбор воды из уличных водоколонок и печное отопление (частично и приготовление пищи) уйдут из жизни москвичей только в 1950-х годах.

Итак, перед войной 1914 — 1917 годов Москва живет как бы в трех ипостасях. Это современный город с соответ-

ствующей инфраструктурой, высокообразованным населением, приобщенным к культуре. Город, качество жизни в котором остается на уровне середины прошлого века, город старинных обычаев и предрассудков. Третья ипостась Москвы — город-деревня, живущий собственной жизнью, больше напоминающей сельскую. Это районы Марьиной рощи, Миусс, Сокольников, Богородского, значительной части Лефортова, Симонова, Рогожского, Даниловской слободы, Хамовников, Дорогомилова, Тестова и Пресни. Взгляды населения этих трех городов на свою Москву мало в чем совпадали. Для одних она ассоциировалась с богатыми современными кварталами, театрами, музеями, книжными магазинами, ресторанами, для других — с уютом старого Замоскворечья, народными гуляниями, пышными церковными церемониями, банями, трактирами; для третьих — с торжищами на Сухаревой площади и Трубной площади, патриархальным бытом где-нибудь в Сокольниках или Дорогомилове, кулачными боями между парнями соседних улиц. Особый колорит привносили в жизнь первопрестольной люди, опустившиеся на дно жизни, быт и поведение которых описаны у В.Гиляровского и М.Горького. Они были достопримечательностью Москвы. При этом нужно заметить, что многие современники отмечали известную упорядоченность городской жизни, открытость и дружелюбие всех москвичей.

Две революции 1917 года и последовавшая за Октябрем гражданская война нанесли облику Москвы непоправимый ущерб. Сначала, по свидетельствам многих, она потеряла былую опрятность. А в годы гражданской войны произошли коренные изменения в укладе городской жизни. Город покинули более половины его жителей. Жилой фонд пришел в упадок, промышленность была развалена, экономическая жизнь почти прекратилась. С введением нэпа городская жизнь постепенно налаживалась. Оживилась торговля, восстанавливалась промышленность. Но выселение или уплотнение бывших владельцев квартир и покомнатное заселение их новыми жильцами привели к катастрофическому состоянию лучшей части домов современной конструкции. Здания ветшали даже на самых оживленных магистралях города.

Возвращение Москве статуса главного города страны повлекло за собой появление ряда проектов переустройства столицы. Наиболее интересным из них был план «Новой Москвы», разработанный в 1923 году под руководством архитектора А.В.Щусева. Он предусматривал разуплотнение застройки центра, озеленение города, размещение населения в поселках-садах пригородной зоны. Он в большей своей части оказался нереальным, однако некоторые его идеи были использованы в дальнейшем при разработке генерального плана реконструкции Москвы 1935 года.

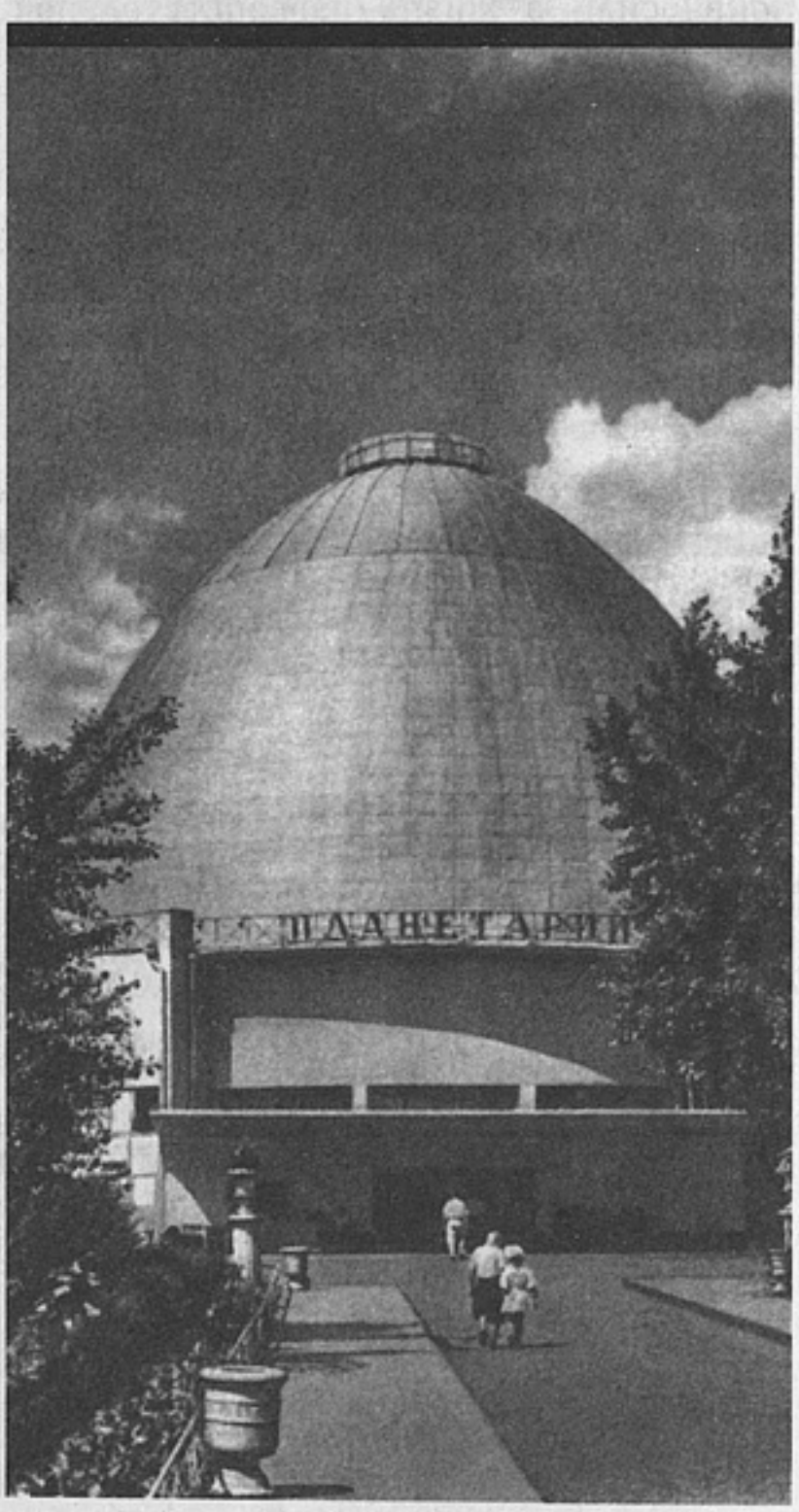
Лубянская площадь. Начало XX века

Еще до принятия этого плана власти предприняли ряд действий, направленных на преобразование старинной Москвы в Москву социалистическую. Эти действия носили откровенно идеологический характер и больше были связаны с разрушением, чем со строительством. Прежде всего разрушению подвергся быт москвичей. Лучший жилой фонд был реквизирован для нужд государственных учреждений и покомнатного заселения бывших буржуазных квартир и дворянских, купеческих особняков. Созданные таким образом «коммуналки» стали на долгое время одним из существенных признаков столицы непобедимого социализма.

Была развернута широкая пропаганда против церкви, против древних обычаев и традиций, за утверждение нового социалистического образа жизни, за обретение Москвой нового облика, соответствующего ее новому предназначению. В этой обстановке были полностью заглушены голоса тех, кто выступал против варварства, учиняемого над московскими древностями и традиционными ценностями русского народа. Отдельных смельчаков третировали, подвергали осмеянию в печати, иногда арестовывали и ссылали. Во второй половине 20-х и в 30-е годы Москва потеряла множество древних сооружений, являвшихся ее символами. Среди них — Красные ворота, Сухареву башню, храм Христа Спасителя, кремлевские монастыри и старейший храм Спаса на бору.

Новое строительство, о котором много писалась и говорилось в те годы, в масштабах города было малозаметным. Как правило, это были единичные здания общественного и жилого назначения, возведенные в стиле модного тогда конструктивизма. По сей день о них принято говорить в уважительном тоне, хотя многие из них плохо вписываются в облик столицы. Унылые и монотонные, они возводились в качестве показательных комплексов на Дангуэровке, на Усачевке, в Шмитовском проезде. Спору нет, лучшие сооружения эпохи конструктивизма со временем гармонично вписались в московскую среду, сохраняя контраст с близлежащими эклектическими по стилю домами. К ним в первую очередь относятся два административных здания на Мясницкой улице, здание бывшего Минсельхоза на Садово-Спасской улице, издательский комплекс на улице Правды, здание клубов имени Русакова и имени Зуева. Привычным для города стал силуэт жилого дома на улице Серафимовича, первоначально известный как Дом правительства. Его высота, объемы и общая конфигурация отражали тогдашние представления архитекторов о характере будущей застройки городского центра.

Но взгляды заказчиков на строительство новой Москвы вскоре изменились, причем кардинально. Стабилизация в стране после лихорадки индустриализации и коллективизации привела к возобладанию в кругах высшего руководства СССР консервативных взглядов на искусство вообще и на архитектуру в частности. Они нашли свое отражение уже в ходе начавшейся с 1932 года реконструкции Москвы. С этого времени в архитектуре начинают преобладать помпезные формы, призванные воплотить в себе передовое мировоззрение эпохи. Для их осуществления, однако, были использованы отнюдь не новые образцы. Заметной вехой на пути к новой социалистической архитектуре стала постройка на Моховой улице дома по проекту архитектора И.В.Жолтовского, по

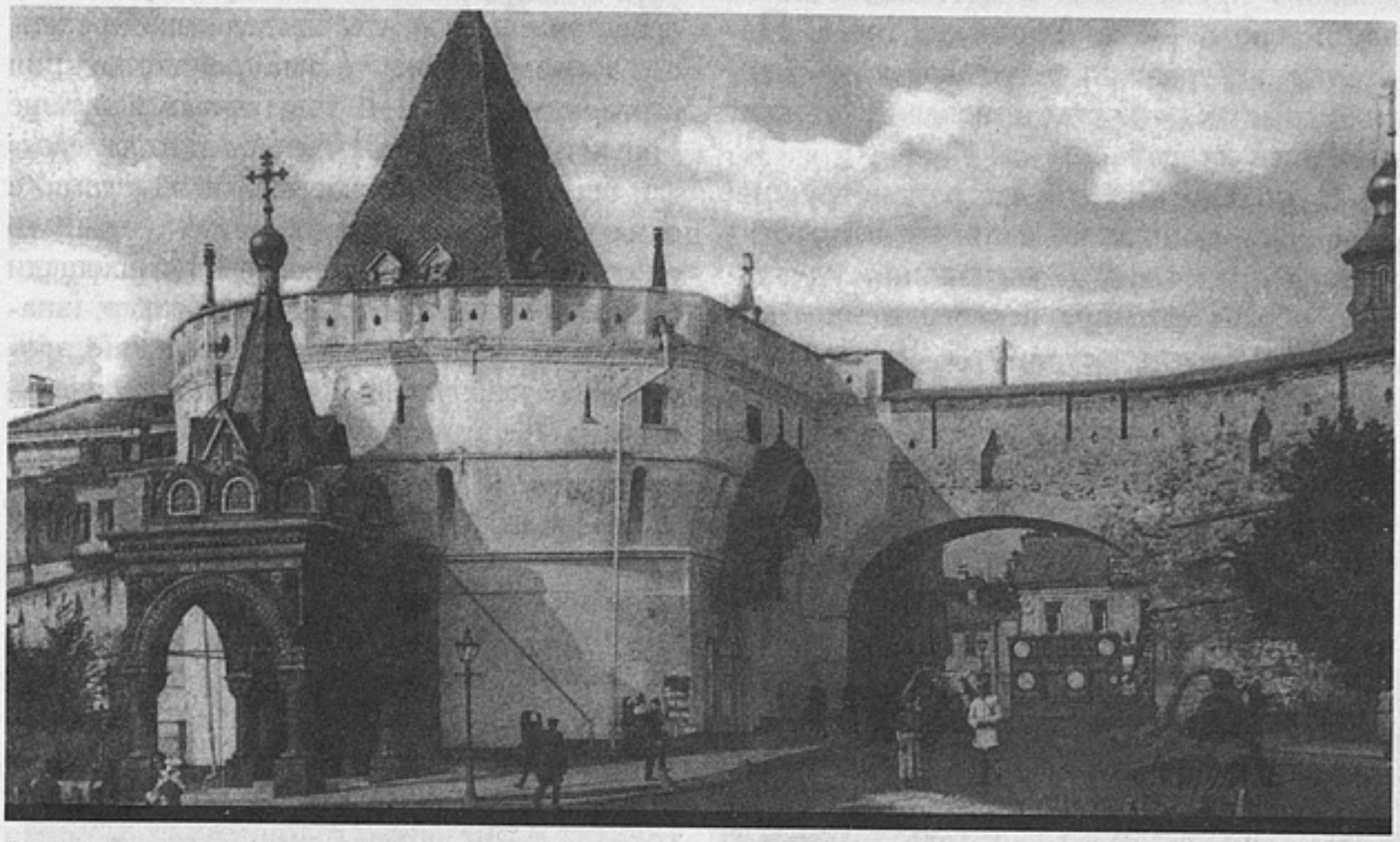


Московский планетарий

виду напоминавшего палаццо времен итальянского возрождения. Однако в полной мере лицо социалистической архитектуры проявилось в застройке Охотного ряда, где были возведены два гигантских по тем временам здания: Совет труда и обороны (затем СНК СССР, ныне Государственная дума) и гостиница «Москва». Они в одночасье преобразили центр столицы и стали исходными пунктами на пути планомерного реконструирования магистрали Тверская улица — Ленинградское шоссе (ныне проспект).

В 1935 году был утвержден грандиозный план реконструкции Москвы, в соответствии с которым город должен был полностью преобразиться. План широко пропагандировался в средствах массовой информации. Населению он преподносился как нечто уже свершенное. В 1938 году была даже выпущена книга И.Романовского «Новая Москва», описывавшая близкое будущее площадей и магистралей города, создавалось впечатление, что все сказанное в ней можно считать свершившимся фактом.

Москва, конечно, строилась. Хотя в городе большая часть улиц еще имела булыжное покрытие, а многие местами оставались незамощенными, хотя еще были целые районы однообразных и унылых деревянных одноэтажных и двухэтажных домов, в некоторых местах стали появляться целые кварталы, застроенные красивыми благоустроенными зданиями общественного и жилого назначения. Парадный вид приобрела Тверская, переименованная в улицу Горького, и ее продолжение — Ленинградский проспект. Неузнаваемо преобразилась Большая Калужская улица (Ленинский проспект до площади Гагарина), Первая Мещанская улица (проспект Мира). Достопримечательностями Москвы стали Центральный парк культуры и отдыха имени Горького и открывшаяся в 1939 году Всесоюзная сельскохозяйственная выставка (ВСХВ). Москва получила в предвоенные годы самый красивый в мире метрополитен.



Варварские ворота. Конец XIX века

Впечатление от московских преобразований усиливалось не только с помощью печати и радио, но и кино. Был снят фильм о Москве недалекого будущего — «Новая Москва». Новостройки города стали местом съемок различных художественных фильмов («Подкидыш», «Сердца четырех», «Девушка с характером» и другие). Хотя людям, хорошо знакомым с топографией города, смешно было наблюдать на экране хаотическое передвижение героев фильмов по Москве, чем страдают почти все ленты, снимавшиеся тогда и много позднее. Вот Муля и Леля, например, собрались ехать на дачу. Зритель узнает об этом тогда, когда они встречают девочку в районе Центрального телеграфа. Им нужно на Белорусский вокзал. Но, вместо того чтобы сесть здесь же в троллейбус или автобус, они почему-то оказываются на

остановке автобуса у Библиотеки имени Ленина, откуда никак в нужное место попасть нельзя («Подкидыш»). Героиня В.Серовой из фильма «Сердца четырех» садится на велосипед на Большой Калужской улице и уезжает на работу в сторону центра, но роковая встреча с героем Е.Самойлова происходит в противоположной части города — на Ленинских горах. Подобные несуразицы встречаются во многих картинах — хотелось показать Москву с лучшей стороны.

В предвоенные годы реконструкция Москвы становится мощным идеологическим средством для создания идеального образа столицы первого в мире социалистического государства. В этом принимают участие и газеты, и радио, и кинохроника. Даже те люди, что ютились в убогих домишках окраин и скученных коммуналках центра, поддавались очарованию этого образа, ассоциируя его с прекрасным будущим, в котором и они смогут насладиться всеми благами реконструируемой столицы.

Разразившаяся война с Германией прервала налаженный ритм жизни Москвы. Почти сразу начались налеты самолетов противника на город. Правда, благодаря хорошо налаженной противовоздушной обороне немецким летчикам не удалось за все время их разбоя в небе Москвы нанести городу серьезные разрушения. Но внешний вид столицы изменился. У зеркальных витрин магазинов появились штабеля мешков с песком. На магистралях были установлены противотанковые ежи, все окна были заклеены перекрестными полосками бумаги для предохранения стекол от действия взрывной волны — строго соблюдалась вплоть до 9 мая 1945 года светомаскировка. Ряд правительственных и общественных зданий был прикрыт специальными маскировочными щитами, призванными дезориентировать немецких летчиков. Наиболее непривычным элементом стали в московском небе аэростаты с металлическими сетками, поднимавшиеся в воздух при наступлении вечера или при налетах. На улицах было мало прохожих и автомобилей. Но четко работало метро, хотя вагоны в целях экономии электричества освещались лишь наполовину. И, конечно, замерло строительство. Незаконченные отделкой новые дома еще и после войны несколько лет стояли неоштукатуренными.

С 1946 года стало развиваться быстрыми темпами строительство в различных частях Москвы. Были построены коттеджные городки для офицеров в Хорошеве, Тушине, Черемушках и других местах. Особой вехой стал 1947 год — год 800-летия Москвы. В преддверии празднования в Доме летчиков (бывший ресторан «Яр» на Ленинградском. проспекте) открылась юбилейная выставка, на которой были представлены проекты послевоенной реконструкции Москвы. Сама реконструкция развернулась в 1948 году, когда на улице Горького, напротив Центрального телеграфа, были возведены новые элитные дома, а сама улица озеленена липами, что придало ей особенно уютный характер. На площади Революции был восстановлен сквер, значительно расширился Ленинградский проспект, развернулось жилищное строительство на Песчаных улицах, в Измайлове и других районах.

Победа в Великой Отечественной и образование социалистического лагеря привели к повышению статуса Москвы среди городов мира. Зримым воплощением этого возвышения было решение властей о строительстве в столице восьми высотных зданий, из которых было возведено семь. Они изменили общий силуэт города, стали его новыми своеобразными доминантами.

Принципиальный характер для будущего Москвы имели решения союзных властей об изменении всей политики в области городского строительства, принятые в 1955 — 1958 годах. Согласно им, основное внимание направлялось на ликвидацию жилищного кризиса и удешевление строительства. Последствия этих решений были для Москвы неоднозначными. С одной стороны, действительно было положено начало ликвидации жилищного кризиса, но с другой — удешевление строительства привело к гнетущей невыразительности архитектурного облика столицы. Новые районы, а кое-где и центральная часть города стали застраиваться невзрачными зданиями. Поначалу новые районы оказались сплошь застроенными пятиэтажками. Затем, чтобы хоть несколько разнообразить ландшафт, к ним были добавлены девятиэтажки. Прямоугольные, лишенные всякого декора, они привнесли в среду обитания однообразие и уныние. Но и после того как верхи покончили с волюнтаризмом Н.С.Хрущева, в практике строительства мало что изменилось. Да, была повышена этажность, улучшена планировка квартир, но город продолжал по-

полняться столь же невыразительными зданиями, как и прежде. При этом нужно иметь в виду, что еще в 1961 году власти были вынуждены пойти на значительное расширение города. Внешние пределы города были ограничены вновь сооруженной магистралью. Москва превратилась в мегаполис, сравнимый по площади с крупнейшими городами мира.

Пытаясь уйти от монотонности застройки, архитекторы стали прибегать к приему постановки зданий под различными ракурсами к магистралям. Но если этот прием имел успех в новых районах жилой застройки, то его применение в центральной части города, как правило, давало отрицательный результат, искажая исторически сложившуюся среду. Создавался

мается как руководство к действию. Приоритетной становится тенденция на центростремительное развитие города в противоположность принятому ранее центробежному. Особое внимание обращается на обновление исторической части города, на сокращение промышленных зон.

Большие возможности в разнообразии новой застройки дало использование монолитного железобетона. Такие дома, уже ставшие украшением города, появляются в разных частях Москвы, в частности на улице Стасовой, на Ленинском проспекте рядом с гостиницей «Спутник», на Мичуринском проспекте, в Митине и других районах.

Качество жизни, во многом определяемое исторической средой, вновь вышло

Триумфальная арка на площади Белорусского вокзала

эффект города, сильно разрушенного войной. В качестве примера можно привести Пушкинскую площадь, деформированную сносом целого квартала на южной ее стороне. То же можно сказать и о Триумфальной (Маяковского) площади, площади у Мясницких ворот и многих других. В 70 — 80-е годы казалось, что еще немного и — город совсем потеряет свое историческое лицо.

Но московская история пошла по иному пути. В 1992 году были разработаны основные направления развития столицы до 2000 года. Их стратегия отдает приоритет экологии культуры, духовному возрождению города, повышению качества жизни. Отныне генеральный план Москвы пони-

на первый план. Стоило городским властям понять это, как облик столицы стал меняться в лучшую сторону. Новые здания обретают яркие архитектурные формы, восстанавливаются ранее преданные анафеме исторические сооружения. Захламленные и лишенные прежнего яркого декора старинные дома вновь обретают свой изначальный вид. Кажется, нет улицы и переулка, где не велось бы реставрации или нового строительства. Никогда раньше Москва не преображалась так очевидно, как ныне. Ее облик сегодня удачно сочетает в себе приметы исторического города и современного мегаполиса.

Владлен Сироткин

ЧЕТЫРЕ ХРАМА ХРИСТА СПАСИТЕЛЯ: ПАТРИОТИЗМ, РЕЛИГИЯ И ПОЛИТИКА

Горельеф над левыми вратами западных дверей храма. Начало XX века

«Генераторами» идеи храма следует, наверное, считать русских казаков, которые первыми вечером 24 октября 1812 года вошли в догорающую Москву на «хвосте» уходящих из столицы по дороге к Малоярославцу остатков «великой армии» Наполеона.

Обследуя разоренный и частично (одна из башен и часть стены) взорванный Кремль, в одном из кремлевских подвалов они наткнулись на два громадных забитых ящика. Полагая, не забытые ли это впопыхах кремлевские сокровища (тот самый «клад Наполеона», что вот уже более 180 лет тщетно ищут кладоискатели и историки, — «Комсомолка» в 60-х годах даже несколько поисковых экспедиций организовала), казачки взломали ящики и... обнаружили две почти двухметровые статуи Наполеона Бонапарта в тоге римского цезаря, держащего таинственный свиток в правой руке. К статуям были приложены «паспорта», удостоверяющие, что автор творений — известный французский скульптор А.-Д.Шоде, а также точные планы мест, где должны быть установлены обе скульптуры в «честь покорения Московии»: на Дворцовой площади в Петербурге (точно там Николай I приказал водрузить Александровский столп, который стоит поныне) и на Красной площади в Москве (и здесь точно на том же месте в 1817 году Александр I распорядился поставить памятник Минину и Пожарскому; в советские времена его, стоявшего напротив нынешнего мавзолея, задвинули к храму Василия Блаженного, и он затерялся на фоне архитектурного шедевра-громады).

И уж если Наполеон, еще не покорив Россию, загодя (как и Гитлер в 1941 году) заготовил свои «памятники победы», то Александру Благословенному, как говорится, сам Бог велел восславить себя и Отчизну после разгрома наполеоновской армии.

Однако царь-идеолог был скромен — на собственную статую не согласился, а приказал в ноябре 1812 года М.И.Кутузову для начала собрать все отбитые у французов и брошенные ими пушки и «препроводить оныя в Москву», что и было исполнено. Всего свезли в первопрестольную более тысячи «стволов» (их и сегодня можно видеть у арсенала в Кремле, у музея-панорамы «Бородинская битва», у памятника А.В.Суворову, возле здания музея-заповедника «Бородинское поле» под Можайском), и первоначально мыслилось соорудить из этих трофейных пушек две гигантские колонны в Москве и Петербурге в честь «счастливого избавления Отечества от изверга рода человеческого и православия — Буонапартия». За Наполеоном русская армия и ее союзники гнались по всей Европе — аж до Парижа. Для участников этой гонки она была продолжением Отечественной войны 1812 года (и до большевистского Октябрьского переворота Отечественная и заграничная войны не разделялись: одна война 1812 — 1814 годов), что и подтолкнуло Александра I видоизменить идею памятника победы: не две колонны из трофейных пушек, а строительство «церкви во имя Спасителя Христа» с тем, чтобы «простоял сей Храм многия века» (из указа царя 6 января 1813 года).

Летом 1814 года, когда победоносная русская армия и ополченцы торжественно вернулись на родину, идея памятника еще раз изменилась — не церковь, а полноценный кафедральный собор во имя Христа Спасителя в Москве был заказан участникам международного открытого конкурса, в котором конкурировали многие иностранные и отечественные архитекторы (А.Воронихин, А.Мельников, Джакомо Кваренги, О.Бове и другие). Однако из более чем двадцати проектов победу нео-

жиданно для многих одержала работа совсем молодого — ему не было тогда и двадцати восьми лет от роду — автора, причем даже не архитектора, а живописца — Карла Витберга, происходившего из обрусевших шведов-лютеран, но ради реализации этого своего замысла отказавшегося от протестантской веры и принявшего накануне начала строительства православие и даже второе имя Александр в честь своего крестного отца — самого царя Александра I.

Как живописец Витберг был известен лишь в узких кругах профессионалов из Российской академии художеств своими картинами на библейские сюжеты, за что и был оставлен в 1807 году в академии после учебы «для подготовки к академическому художеству» (в аспирантуре по-современному).

Первый храм Христа Спасителя на Воробьевых горах в Москве, разработанный Витбергом, действительно впечатлял.

Прежде всего, он в три раза по размерам превосходил будущий храм на Волхонке: фактически это были три «волхонских» храма, поставленных один над другим. Сам Витберг считал такую конструкцию воплощением библейской заповеди: «храм тела, храм души, храм Духа Святого».

В Европе и мире тогда (да и сегодня) не было подобного по размерам храма: общая высота свыше 240 метров — почти на 100 метров выше египетской пирамиды Хеопса.

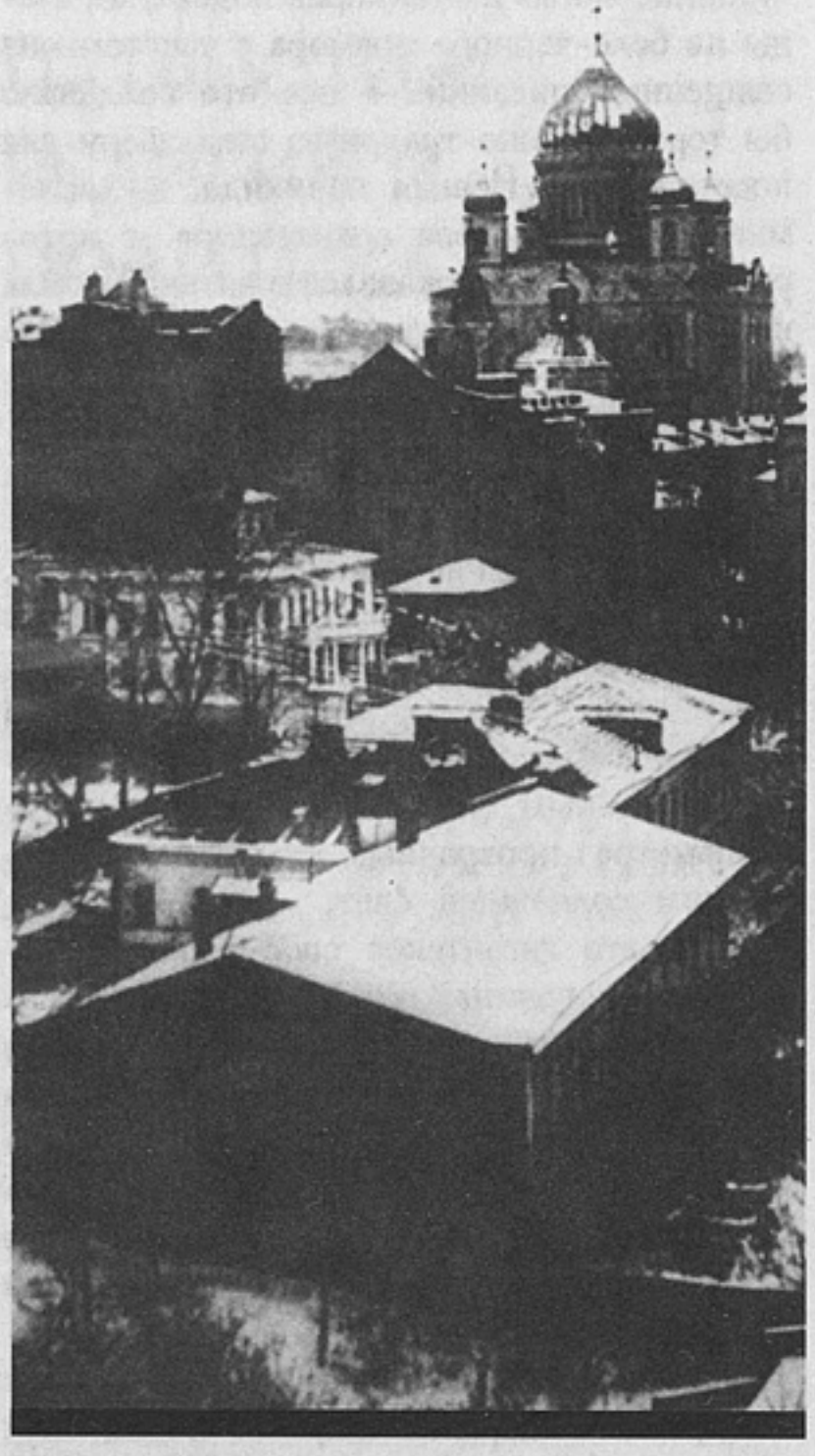
Гениально выбранное после больших колебаний и поисков место для храма — Воробьевы горы — позволяло Витбергу реализовать «мысль всеобъемлющую».

«Нижний» храм (катакомбы — храм тела) мыслилось строить прямо в «теле» Воробьевых гор и захоронить в нем останки всех погибших в войне 1812 — 1814 годов (а также в будущем хоронить там всех погибших в войнах) генералов, офицеров и солдат с указанием их имен (эта идея перейдет и в проект второго храма — Константина Тона на Волхонке, правда, без упоминания фамилий солдат — просто «нижние чины»). Полумрак подсветки, стены из бело-черного мрамора с текстами из священных писаний — все это создавало бы торжественно-траурную атмосферу для посетителей. «Вечная панихида, — вспоминал Герцен слова архитектора, с которым волею случая оказался в вятской ссылке в 1835 — 1937 годах, — должна была служиться об убиенных на поле битвы, по стенам должны были быть иссечены имена всех их, от полководцев до рядовых».

Из храма — тела Христа по пандусу посетители медленно поднимались бы выше, в храм — душу Христа, имевший внутри форму креста и освещавшийся уже дневным светом через огромные окна, и затем еще выше — в храм Святого духа, накрытый огромным (более пятидесяти метров в диаметре) прозрачным куполом, пропускавшим солнечный свет.

Все это гигантское сооружение опоясывала бы огромная колоннада (свыше 600 колонн), отлитая из тех самых трофейных пушек, что были собраны на полях сражений 1812 — 1814 годов в России и Европе. На этих колоннах мыслилось навечно установить мраморные мемориальные доски с упоминанием всех дивизий и полков, с именами оставшихся в живых и награжденных офицеров и солдат, с выдержками из царских манифестов и приказов главнокомандующих русской армией в 1812 — 1814 годах Кутузова и Барклая-де-Толли. Фак-

Вид на храм из дворцового сада в Кремле. Середина 1900-х годов



Вид на храм с южной стороны. 1920-е годы

тически это был проект первого русского пантеона воинской славы.

В России, как известно, со времен Ивана Грозного (храм Василия Блаженного в честь «покорения» Казани) ничего монументального никогда не строилось, если это не отвечало господствующей на тот момент в верхах официальной идеологии.

Не составлял исключения и храм Христа Спасителя.

Личное присутствие самодержца на крещении Витберга было не только актом благорасположения, но и жестом большой политики. Дело было в том, что храм как нельзя лучше вписывался в идеи, которые вынашивал и осуществлял Александр I.

Их суть сводилась к созданию в Европе на базе конституционных монархий «Священного Союза монархов и народов», отмене крепостного права, организации своего рода европейского «совета безопасности», в чьем ведении было бы политическое урегулирование международных конфликтов. Но главное — это конвергенция трех ветвей христианства в одну — библейскую.

Идеологически-религиозной конвергенции (не «нация», а «религия», если иметь в виду, что в Российской, Австрийской и Османской империях тогда юридически национальность не признавалась, учитывалось только вероисповедание) Александр I придавал исключительное значение, полагая, что выдвинутый Французской революцией принцип «нации» ведет только к войне.

И тут как нельзя кстати оказался Карл-Александр Витберг с его храмом всех трех ветвей христианства, да еще с идеей восславить не только Бога, но и человека (доски с именами погибших и награжденных живых). Тем более что с 1816 года вся Россия покрылась сетью «библейских обществ», сам царь вступил в одно из них, а за ним и все сановники, чиновники, духовенство и военные. И вот Витберг предлагает материальное воплощение идеологического вхождения России в Европу, некий общеевропейский монументальный символ.

Мудрено ли, что царь не только обласкал архитектора, но и лично присутствовал на закладке храма на Воробьевых горах, выделив на все строительство гигантскую по тем временам сумму в 16 миллионов рублей (Николай I на второй храм на Волхонке расщедрился в 1839 году на миллион меньше).

При этом надо сказать, что на храм Витберга в 1814 — 1825 годах действительно собрали немало народных денег за счет пожертвований через так называемый «кружечный сбор» в церквах — воспоминания об Отечественной войне и заграничном походе были еще очень живы, и пожертвования (в отличие от того, как было при строительстве второго храма 1839 — 1882 годов, которое почти на сто процентов финансировалось за счет казны) текли рекой.

Закладка храма (с торжественным молебном четырехсот представителей православного духовенства, с присутствием более двухсот тысяч москвичей и жителей окрестных сел Московской губернии, с участием пятидесяти тысяч гвардии и всей царской семьи во главе с Александром I) состоялась 12 — 24 октября 1817 года, в пятую годовщину изгнания «Буонапартия» из первопрестольной.

«Стройку века» на Воробьевых горах начали с большим размахом: свезли из окрестных подмосковных деревень двадцать тысяч крепостных мужиков, для перевозки камня по Москве-реке наняли триста барж, построили впервые в России паровой подъемник (лифт), но за семь лет строительства сумели заложить лишь нулевой цикл первого храма — «тело Христово». И это при том, что слава о необычном храме гремела по всей России и Европе — Витбергу наперебой предлагали на время отвлечься от основной стройки и построить уменьшенные копии «воробьевского» собора то в Крыму (в Ливадии), то даже по всей Европе.

Витберг категорически отказался от всех заманчивых предложений, он с головой ушел в стройку на Воробьевых горах. Но... не всякий гениальный архитектор обязательно является талантливым строителем-хозяйственником, тем более в России. А Карл-Александр не ограничился авторским надзором, но и на беду свою, уступая давлению царя, согласился быть еще и «директором строительства».

Как вспоминал один из современников, Витберг был «человеком редкой, высокой честности... не посягнул ни на одну казенную копейку», но «в делах стройки запутался, как поэт... В общем, вышел хаос, мутная вода, где привольно ловить рыбку тем, кто привык этим заниматься».

А «привыкли» в России «ловить рыбку», да еще при таком размахе казенного строительства, уже давно — вспомним «светлейшего князя» Алексашку Меншикова на строительстве «града Петрова»: осинову жердь, шельмец, за сосновое бревно по смете проводил. Тем более что и сам Витберг давал жуликам-подрядчикам повод: наряды заполнял карандашом (лишний нолик приписать или цифирьку — раз плюнуть), не контролировал, суетился — словом, одержим был идеей поскорее построить, а не бумаги ворошить. И через восемь лет сам же и обнаружил огромную по тем временам растрату в триста тысяч рублей (позднее специальная комиссия, назначенная Николаем I, насчитала еще больше — почти один миллион рублей).

Как честный и богобоязненный человек, Витберг остановил «стройку века», бросился за поддержкой к своему крестному, царю, и, наверное, нашел бы у него и понимание, и снисхождение, тем более что не кто иной, как сам Александр Благословенный еще 18 ноября 1802 года издал строгий указ «Об искоренении лихоимства в Российской империи».

Но за несколько часов до того, как Витберг, загоняя лошадей, примчался из Москвы в Петербург, его покровитель, «кочующий деспот», отправился в очередное путешествие по России, из которого больше уже не вернулся — умер в ноябре 1825 года в Таганроге.

«Вместо масонского храма Христа Спасителя предлагаю построить на Воробьевых горах церковь о семи главах, с конной и пешей гауптвахтами, за треть бывшей цены и половину прежнего срока». Так писал царю Николаю I один из бывших заместителей Витберга Иван Кошелевский, еще в 1820 году выгнанный «директором строительства» со своего поста за бездарность и воровство.

Вид на храм из Гагаринского переулка. Конец XIX века

Упоминание в доносе Кошелевского о «масонском храме» было далеко не слу-

чайно: в Москве и Петербурге знали, что Витберг дружил со старым масоном Н.И.Новиковым, сосланным еще Екатериной II за вольнодумство в свою подмосковную деревеньку. Да и не все иерархи Русской Православной Церкви одобряли идею «библейского» объединения христианских религий, вхождения в Европу и прочие замыслы Александра I и еще при нем говорили: «От православия на храме Христа Спасителя этого лютеранина-масона остался только один крест на куполе».

Конечно, новому российскому самодержцу ничего не стоило списать уворованные деньги на «ошибку» в составлении сметы «по причине непрочности почвы» на Воробьевых горах (по-современному — недостаточное геофизическое обоснование) и приказать продолжить строительство.

Но в России сменился не только царь — сменилась сама парадигма внутренней и внешней политики: многие идеи Александра I Николай I выбросил за борт. Мало того, он устроил над строителями храма показательный судебный процесс. Предварительно амнистировав верхушку попечительского совета по строительству (министра просвещения и духовных дел князя Голицына, московского градоначальника, иерархов Московской патриархии и т.д.), он указом от 11 мая 1827 года посадил на скамью подсудимых «лихоимцев» — «масона» Витберга и всю его «строительную дирекцию».

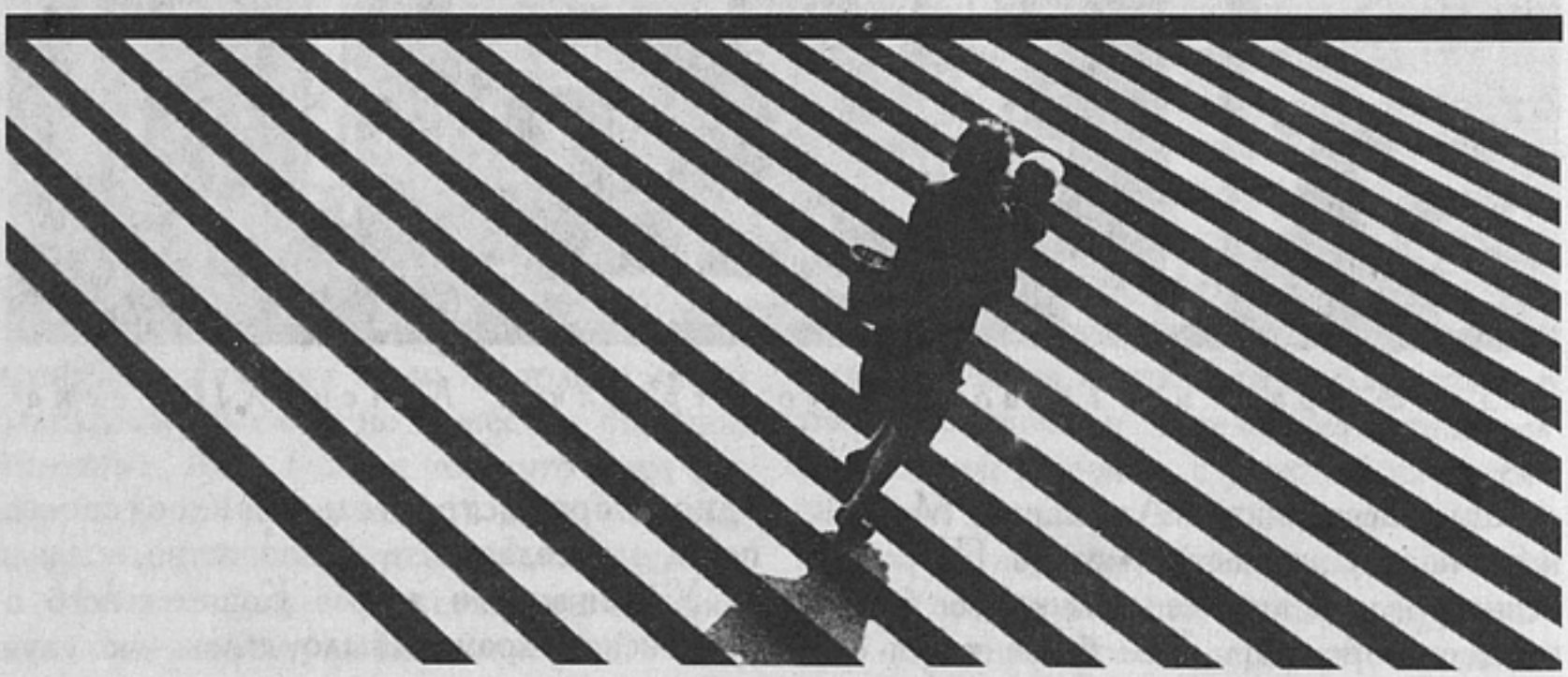
В 1835 году «лихоимца» Витберга (у которого при обыске царские следователи нашли целых... три рубля двенадцать копеек серебром) сослали в Вятскую губернию под гласный надзор полиции. Реальных воров отпустили на свободу, как только их родня скинулась и внесла в казну «недостачу».

И хотя ссылка оказалась, в отличие от декабристской, сравнительно недолгой и после своего «шемякина суда» Витберг прожил еще двадцать лет, заваливая инстанции петициями о строительстве своего храма, официальных ответов он так и не дождался. И неудивительно: в I отделении собственной его императорского величества канцелярии в формуляре Витберга лежала выписка из донесения вятского жандармского отделения — в ссылке архитектор якобы «повредился в уме на почве одержимости идеей строительства храма Христа Спасителя».

И при всем этом Николай I не был ни «Палкиным», ни «царем-фельдфебелем», как обзывали его Герцен и вслед за ним вся либеральная «западническая» российская интеллигенция. Просто у него был свой взгляд на «обустройство России»: «обустраивать» должна власть, а не общественность.

Объективно оценивая долгое правление Николая I, нельзя не признать, что в деле протекционизма отечественной промышленности и торговле, развития сети средних учебных заведений, усиления ответственности государственных чиновников за порученное дело (чего стоит один только царский указ 1848 года «О высылке из столицы чиновников, отставляемых за дурное поведение и нетрезвость»), внешней политики (окончательный выход России к берегам Черного моря) царь достиг значительных успехов. Более того, именно в недрах самодержавия Николая I еще в 1845 году возник комитет по отмене крепостного права в России, и вообще из недр его администрации вышли все великие реформаторы эпохи Александра II.

Лестница у храма Христа Спасителя. Конец 1920-х годов. Фото А.Родченко



Парад в день открытия памятника Александру III. 1912

И вместе с тем, все эти реформы при Николае I проводились в условиях сознательной изоляции России от Запада и от Востока. Впрочем, в ту же эпоху аналогичным образом действовали правители Японии и Китая, пытаясь таким образом спастись от влияния промышленного капитализма.

Сегодня уже мало кто помнит, что именно Николай I, при котором началось железнодорожное строительство в России, приказал расширить колею. Сделано это было сознательно — отрезать технологически Россию от Европы, не дать воинским эшелонам напрямую доехать от Парижа или Берлина до Москвы и Петербурга. Что при этом и торговые поезда с обеих сторон вынуждены будут заниматься перевалкой грузов, царя нисколько не интересовало, коль скоро надо оборонять державу от иностранцев.

Сродни расширению железнодорожной колеи стало и строительство нового храма Христа Спасителя на Волхонке: никакого конкурса уже не объявлялось, Николай единолично заказал проект храма Константину Тону и сам указал место — на Чертолье (Волхонка), на месте женского Алексеевского монастыря, который необходимо снести... Так была заложена историческая мина под тоновский храм, которая взорвалась ровно через сто лет — в декабре 1931 года. А строительство на Воробьевых горах в апреле 1827 года закрыли, все имущество отписали в казну и лишь крепостным-строителям даровали монаршую милость: всем им дали вольную и приписали к сословию московских мещан.

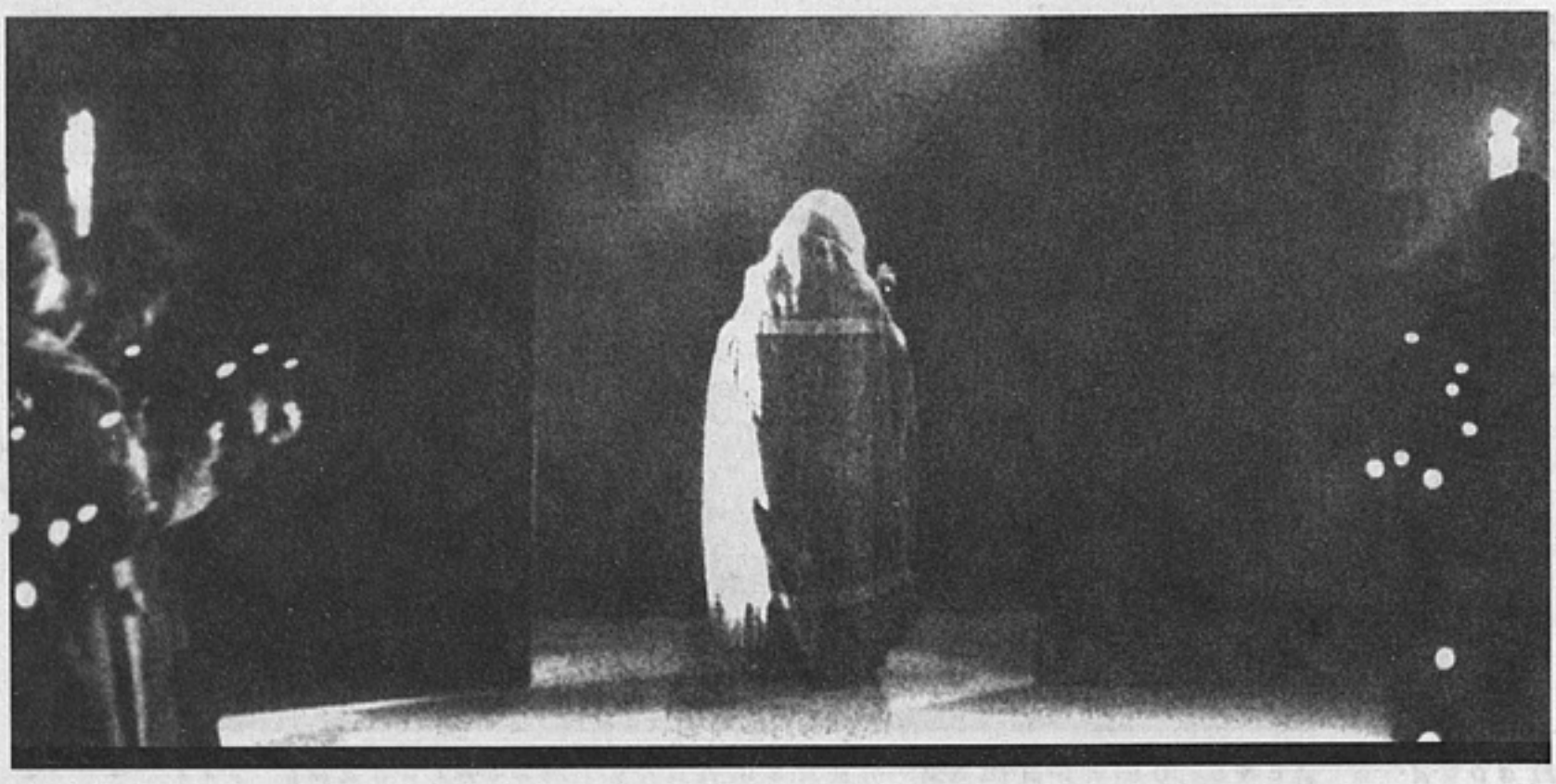
Единственным памятником этой несостоявшейся «стройки века» долгое время был большой православный крест, водруженный друзьями Витберга на месте «нулевого цикла» (именно у этого креста дали свою знаменитую клятву юные Герцен и Огарев), но и крест в 20-х годах по требованию «красных безбожников» взорвали, собираясь построить в честь переименования Воробьевых гор в Ленинские огромную мраморную лестницу прямо от набережной до самой вершины гор, на которых предполагалось установить памятник Ильичу (первый вариант идеи будущего Дворца Советов).

Лестницу так и не построили, но зато после войны соорудили два трамплина, и витберговскую выемку «нулевого цикла» используют теперь для приземления летающих лыжников.

Как и храм Витберга, храм на Волхонке был задуман под конкретную идеологическую идею, правда, прямо противоположную первой.

Решение строить новый храм Николай принял в 1832 году. Что это за год? Это год провозглашения знаменитой формулы графа Сергея Уварова «самодержавие — православие — народность».

Но почему уваровская формула родилась именно в 1832 году? И здесь есть ответ: к тому времени Николай I победоносно закончил две очередные восточные войны — с Персией (1826 — 1828) и с Турцией (1828 — 1829). По двум мирным договорам — Туркманчайскому и Адрианопольскому — Россия окончательно закреплялась в Закавказье и присоединяла к себе «на вечные времена» Черноморское побережье Кавказа от Анапы до Батуми. Отныне вся огромная прибрежная



Служба в храме. Дата съемки неизвестна

полоса на Черном море — от Одессы через Крым до порта Поти — отходила к России, и это кардинально меняло всю геополитическую обстановку в регионе в пользу России.

Непокоренным здесь оставался один горный Кавказ, который с 1816 года, впрочем, усиленно «воевал» герой Отечественной войны генерал А.П.Ермолов (именно он основал крепость Грозный).

А когда в 1833 году Николай I еще и заключил договор с турецким султаном о защите Константинополя от взбунтовавшегося вассала египетского паши, создал в Дарданеллах в 1834 году русскую военно-морскую базу и разместил там 10 тысяч своих солдат, на Западе не на шутку испугались: именно тогда родилась версия о «русской угрозе», дань которой отдал даже Ф. Энгельс в своей статье «Внешняя политика русского царизма».

Николаю I, безусловно, было ясно, что Запад не простит России этот «бросок на юг» (так оно и случилось: Крымская война 1853 — 1855 годов), тем более что именно в период задумки второго храма Христа Спасителя на Кавказе открылся «второй фронт»: в 1834 года Шамиль, третий имам Дагестана и Чечни, объединив горцев, объявил священную войну — газават — России. Эта война обещала быть долгой, и действительно она длилась 25 лет, до капитуляции Шамиля в 1859 году, и Николаю I необходимо было сплотить своих подданных, придав «броску на юг» характер религиозной войны православных против «бусурман».

Одновременно усилилось политико-религиозное проникновение России к «святым местам» — в Палестину (Иерусалим), к Гробу Господню. В Петербурге создается Палестинский комитет для организации паломничества в Иерусалим, где в 1847 году открывается православная духовная миссия Московской Патриархии (она возобновила свою деятельность уже в наше время).

Новое строительство храма начали в 1839 году, да так долго строили (43 года, до 1882-го), что в могилу успели сойти и сам Николай I, и его сын Александр II.

Храм на Волхонке еще не достроили, еще жив был Николай I, а вокруг очередной российской «стройки века» вновь забушевали страсти. В 1855 году стало ясно, что, несмотря на героизм солдат и матросов, Николай проиграл Крымскую войну и героическая оборона Севастополя не может скрыть вопиющей военно-технической отсталости России: союзники построили в Крыму железную дорогу, а мы возили припасы осажденному Севастополю на волах; они уже стреляли из винтовок, а мы еще из гладкоствольных пищалей; у них был паровой флот, а мы свои парусники затопили при входе в Севастопольскую бухту.

Словом, это была настоящая катастрофа, и не столько военная (в конце концов ни одного квадратного метра после Крымской войны союзники у России не отобрали и даже Шамиля активно не поддержали), сколько психологическая — сродни сегодняшнему осознанию распада СССР.

Для Николая I поражение в Крымской войне оказалось смертельным — он умер от разрыва сердца.

Как водится на Руси, недовольство общественности обратилось не на особу государя, а на... камни, на долгострой на Волхонке.

С 1857 года и вплоть до 1882 года храм Христа Спасителя улучшали изнутри лучшие художники и скульпторы России.

Внутри храма была сооружена часовня, отсутствовавшая в первоначальном проекте К.Тона, а также было увеличено количество мемориальных досок (до 177) с именами отличившихся в войне 1812 — 1814 годов генералов и офицеров.

После убийства Александра II в 1881 году народовольцами-террористами к власти пришел Александр III, во многом разделявший концепцию православия Николая I, правда, в другом — миротворческом — содержании.

Храм Христа Спасителя был торжественно открыт и освящен именно при Александре III в дни его коронации в Москве в 1883 году (коронация откладывалась два года из-за опасений терактов, и храм, готовый принять верующих, простоял под замком целый год).

Иное же содержание храма на Волхонке состояло в том, что Александр III ориентировал его на паломничество православных к «святым местам» и сделал основным центром созданного в 1882 году Императорского православного палестинского общества. Продвижение на Восток осуществлялось отныне не силой оружия, а путем посылки тысяч паломников, а также открытием школ, больниц, богаделен и преподаванием русского языка на арабском Востоке. Именно при Александре III в Иерусалиме началось бурное строительство — главным образом на пожертвования самого царя и других членов Дома Романовых — соборов, церквей, подворий, больниц и т.д. (к 1914 году более тридцати объектов), которые и сегодня представляют большую ценность для России.

Пришедшие к власти большевики «отреклись от старого мира» и «отряхнули его прах» со своих ног.

Сначала устами историка-марксиста М.Покровского Отечественная война была объявлена реакционной, затем (1929) сам термин «русская история» стал «контрреволюционным, одного цвета с трехцветным флагом».

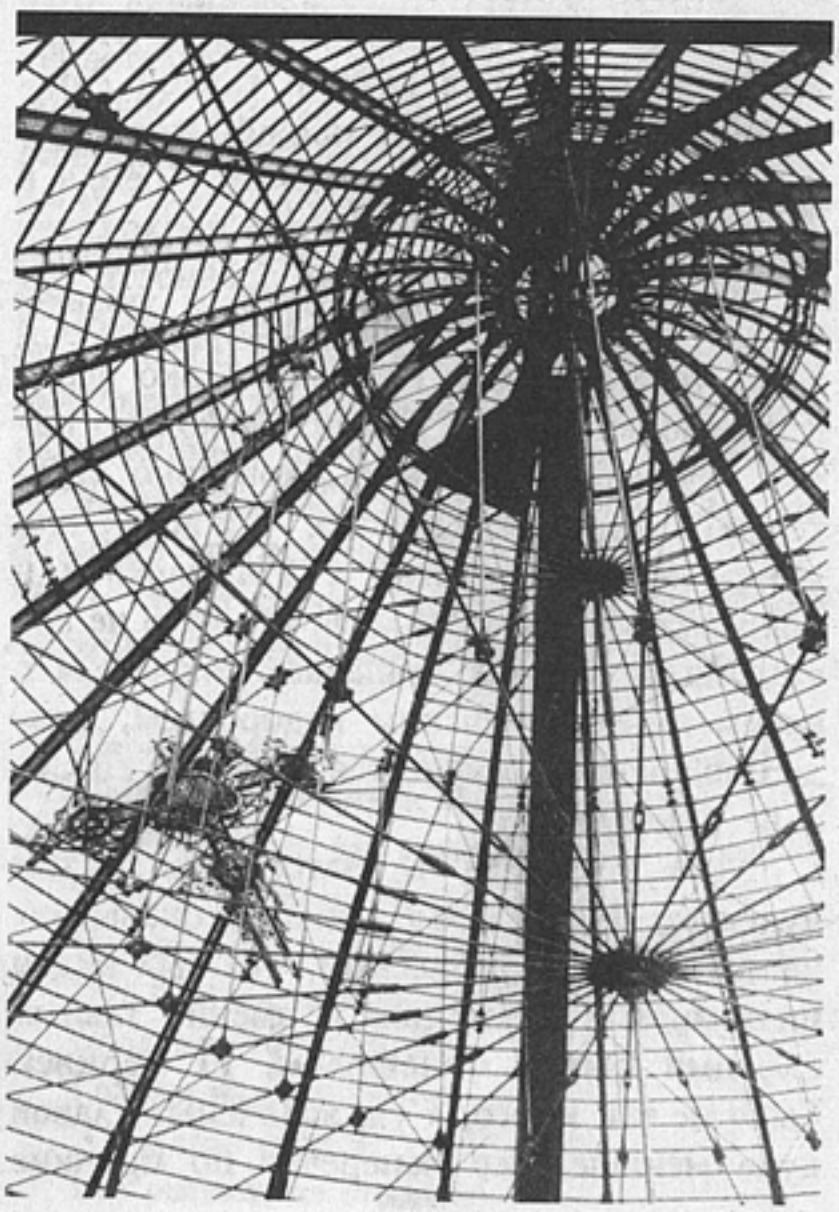
После мощной структурной идеологической обработки большевики безболезненно взорвали храм Христа Спасителя на Волхонке, в мае 1932 года объявили «антирелигиозную пятилетку» и под ее лозунгами взорвали или разобрали на металлолом еще и ряд памятников на Бородинском поле.

Правда, в 1936 году спохватились, стали бить отбой, будущий сталинский философ Н.Кружков написал даже в «Правде» в 1938 году фельетон «Скажи-ка, дядя...» о варварском разгроме памятников на поле Бородинском, да было уже поздно.

Храм Христа Спасителя начал воссоздаваться в 1994 году по сохранившимся чертежам, фотографиям и макетам.

Сейчас уже храм стоит и сияет золотыми куполами.

«В прошлом столетии храм Христа Спасителя был создан в память о победе в Отечественной войне 1812 года и о воинах, павших в этой войне. С тех пор на земле нашей пролилось много крови. И ныне возрождаемый храм станет местом молитвенного поминовения не только героев 1812 года, но также воинов и всех наших соотечественников, погибших в войнах и лихолетиях XIX и XX веков». Так сказано в обращении Архиерейского собора в связи с началом воссоздания храма Христа Спасителя в 1994 году.



Купол храма, с которого снята позолоченная обшивка. 1931

Вячеслав Глазычев

УМЕРЕННЫЙ МОСКВИЗМ

Петровский бульвар. 1888

Среди минералов есть мусковит — та самая слюда, которой закрывали переплеты оконниц в домах побогаче еще в детские годы Петра. Кое-какой световой поток через такую оконницу внутрь проходил, но, чтобы распознать какие-либо черты, и тот, кто смотрит, и тот, на кого смотрят, должны были с обеих сторон прижаться носами к холодноватой поверхности мусковита. Примерно так обстоит дело с Москвой, с той странной географической и ландшафтной действительностью, которую посетивший Москву одним из первых европейцев Амброджо Контарини очень точно назвал Terra di Moscovia, выделив из всей этой «земли» один лишь «город» Кремль.

Уже тысячи людей обнаружили, что понять Москву можно только в Нью-Йорке. Вернее, в Манхэттене. Хотя в Лондоне вышагивают с большей скоростью, но только в районе Таймс-Скуэр удается понять, что же такого видят в москвичах обитатели градов и весей России и иных осколков советской империи. Торопливая озабоченность начертана на челе обычного москвича, и ею заболевает всякий иноземец, которому довелось прожить в этом чудном месте более месяца.

Мифопоэтика той Москвы, которую в именительном падеже полагается выпевать с долгим А, по поводу которой г-н Лермонтов (что знает даже наиболее ленивый школяр) говорил о слиянии чего-то с чем-то, меня, признаться, не трогает нимало. Я в Москве родился, вырос и надеюсь окончить здесь свои бренные дни. При всей приязни к Петербургу и друзьям-петербуржцам жизни в Северной Пальмире для себя не представлял никогда. Иными словами, я достаточно тутошний, чтобы больше к этому сюжету не возвращаться и ни перед кем не оправдываться. К большей части московских мифов отношусь прохладно.

Миф первый называется, как помню с детства по обложке, мягко говоря, не слишком мудрой книги — «Наша древняя столица». Нет, разумеется, 1147 год, «Приди ко мне, брате, в Москов» и тому подобное принимаются во внимание. Однако, за исключением предметов сугубо археологических, реальные признаки давности Москвы не простираются глубже трудов Аристотеля Фьораванти и прочих фрязей в Кремле при сооружении самого Кремля в самом конце XV века, так что приходится смириться с тем, что наша древность совпадает с весьма поздним Ренессансом в более теплых краях. Еще несколько церквей и монастырских башен, несколько палат позднего XVII века, довольно тщательно выстроенных наново, — и всё. Одно утешение в археологии с этимологией в придачу, а то бы оказалось, что чуть не вся старейшая Москва совпадает возрастом с каким-то американским недорослем, вроде Вашингтона (разумеется, того, что ДиСи, а не Джордж).

Миф второй — о златоглавии, о том чудесном Иерусалиме, вблизи оказывавшемся бедным Вифлеемом, что был виден иноземцам с дистанции и именно такими словами бывал описываем. И церквей было не так много, а уж золоченых главок куда меньше, все наперечет по причине

извечной скудости ресурсов прихожан и скаредности властей предержавших.

Миф третий — о семихолмии: и в Риме-то не удается явственно опознать Капитолий с Квириналом, а остальные приходится скорее вычитывать из давних литераторов и разыскивать на давних планах. В Москве с опознанием холмов сложновато, хотя подъем от Трубы к Сретенке, от Манежной площади им. Церетели к Лубянке или от Яузских ворот к Таганке суть вещи вполне чувствительные; расписать все семь холмов по адресам удавалось только наиболее страстным романтикам, вроде покойного М.Кудрявцева, воспевшего Третий Рим вполне задушевным образом.

Загибая пальцы поочередно, можно насчитать еще с полдюжины мифологем, но разве в их достоверности дело! Уж то, что мифов много, вполне убедительно свидетельствует в пользу того, что нечто эдакое московское все же на самом деле существует.

В начале столетия, когда очередная волна поисков собственного российского стиля в московской редакции вздымалась к небесам, один из Васнецовых напечатал обширную статью в «Московской старине», в которой по следам Забелина делалась попытка обрисовать характер допетровской Московии, сделать своего рода текстовой комментарий к милым живописным реконструкциям. Наряду с прочими свидетельствами автор прибегнул к цитированию стишка одного из немецких опричников Грозного, но с румянцем стыдливости сохранил текст в немецком оригинале, перевода не дав, дабы нежных чувств московских читателей не задеть. По причине не то чтобы полного бесстыдства, но исторической истины ради привожу перевод, выполненный мной в свое время для книги об Аристотеле Фьораванти, но редактором изъятый (в середине 80-х годов застенчивость снова была в ходу) и до нынешней оказии пролежавший втуне:

Церкви, избы и заборы,
Ругань, нож, кнуты и воры.
Здесь толкнут, там свалят с ног.
Шлюхи, водка и чеснок,
Размалеванные бабы —
Вот Москва глазами шваба.
Бродят по торгу, судачат,
Голыми из бани скачут,
В полдень спят. И жрут, давясь.
Все рыгают, не стыдясь.
Это — не сыскать покой —
Слышишь, видишь день-деньской.

Разумеется, злобный немчин мог бы привести и более милые для нашего уха свидетельства относительно московской повседневности, но не стал, а мы, держа эти приятности в уме, должны тем не менее признать, что изрядная толика правды в его пашквиле все же налицо. Когда спрашивают: а что же сохранилось от исторической Москвы в Москве нынешней? — один тезис не вызовет возражений ни у кого вне всяких сомнений. Суматошность. Несколько нервическая сумятица центральной Москвы отмечалась всеми и всегда, и в наше доблестное время уж она-то во всяком случае увеличилась, так что мы имеем дело не только с преемственностью, но даже и с прогрессом.

Эта сентенция, однако, немедленно подводит к необходимости ответа на вопрос: а где же средоточие московской суеты, где, собственно, ее центр? В Лондоне центр ясен каждому: это Пиккадилли-Серкус, где казенных присутствий не было и нет, крошечному амуру не тягаться не только с Петром им. Церетели, но даже и с колонной Нельсона на Трафальгарской площади. И уж во всяком случае никто не назовет центром Лондона Сити, скорее уж возрожденный из полного убожества Ковент-Гарден. В Париже тоже ясно: Елисейские поля, хотя почему, понять непросто. Но уж точно не Лувр и не Hotel de Ville. В Нью-Йорке большинство скажет — Таймс-Скуэр, оставшаяся в этой роли, несмотря на снос театров и сооружение отеля «Мариотт-Маркиз», но некоторые назовут площадочку Рокфеллер-плаза. Но уж точно не Линкольн-центр и не Уолл-стрит или World Trade Center. А в Москве где центр?

В моем детстве проблемы с ответом не было. Под центром понимался отрезок Тверской (она же улица Горького, она же — Брод) от пивного зала на Пушкинской площади до Коктейль-холла на лестнице в гостинице Москва. Арбат центром не был, хотя некоторыми свойствами центральности и обладал в глазах обитателей окрестностей ЦПКиО или Сокольников. Но у кого сейчас повернется язык назвать центром нынешнюю Тверскую, вернувшую название, но утратившую дух той толкучки ради толкучки, какая была на улице Горького в достаточно скудные послевоенные времена? Тверская почти вся причесана,

умыта. Оживленность первых этажей на порядок больше, чем раньше. Целых два «Макдоналдса» на том же отрезке не позволяют утверждать, что демократические толпы полностью изгнаны отсюда бутиками и дорогими ресторациями. А чувства центра нет. Мой безвременно умерший друг Алексей Гутнов в свое время вложил столько сил, чтобы сделать центром Арбат, а потом и Столешников. И что? После раннеперестроечного ажиотажа, от которого волком выли местные старожилы, но зато стягивавшего на единственную пешеходную улицу несметные толпы народу, здесь все внешне получшало, даже дорогое жилье появилось на том самом месте, где когда-то в сгоревшей позже комиссионке можно было купить недурную акварельную миниатюру за 30 рэ. Все вроде есть, а вот чувства центра нет. Кое-кто раньше мог назвать центром скверик перед Большим театром. Может быть, так и будет снова лет через пять, но сейчас эта возможность отпала твердо.

Возникает крамольная мысль: а может, сегодняшней Москве, которая никак не разберет, где она столица новорожденной России, а где просто город, центр как бы и не нужен? Может, в силу всеобщей ошалелости от неустанных попыток заработать (кто миллион, кто миллион долларов — каждому свое) мы вовсе не испытываем нужды в городском сладком ничегонеделанье, каковое предполагает в первую очередь некоторое расслабление чувств? Похоже, что все, сохраняющие энергию для развлечений и интенсивного общения, укрылись в интерьерах, трактуя улицу как туннель метро с движением от точки А к точке Б по условно кратчайшей кривой. То ли они движутся по чужому для себя городу, то ли город без приязни проталкивает их через свое тело, не вступая с ними во взаимодействие. Конечно, нельзя исключить и того, что все совершенно нормально, и я попросту погружен в брюзжанье старческого порядка.

Среди весьма почтенных людей есть немало таких, кто совершенно искренне уверил себя и уверяет других, какой красивой была когда-то Москва. Одни из этих знатоков настаивают, что это относится к Москве до зиждительства Дворца съездов, другие — до эпохи сталинских пятилеток, третьи — до строительного бума 80-х годов прошлого века. Но, главное, была!

Курский вокзал до реконструкции

Я по этому поводу испытываю изрядные сомнения. То есть можно не сомневаться, что не столь уж многочисленные крупные усадьбы и послепожарные казенные строения, равно как многочисленные церкви, весьма выгодно оттенялись рядовой застройкой до того, как начали всерьез перестраиваться Мясницкая или Арбат. Уцелевшие между Арбатом и Пречистенкой (частью и по Остоженке) особняки мило оттеняются смесью из предреволюционных доходных домов и позднейших вставок, но, за немногими исключениями, их собственную скромность, если не сказать бедность, тоже не спрячешь. Если открыть первую главу мемуаров князя Кропоткина, где он на двух страницах изложил емкий социальный портрет обитателей переулков Пречистенской части, то сомнений не останется. Из всех сил жили не по средствам, что на домах и

заборах и будках сторожевых инвалидов отражалось со всей определенностью. К началу века мера разнообразия несколько повысилась и за счет доходных домов и редких особняков в «модерне», и за счет красно-белой госпитальной благотворительности Морозова, Бахрушина, Сабашникова и других или немногих новых театров и «электрических театров», трамвая и авто, но изменения отнюдь не успели достигнуть критического порога перехода в новое качество. Что касается рядовой застройки, то есть еще несколько мест в Москве, где она вполне сохранилась, — достаточно завернуть в Крутицкий переулок или на зады Селезневской улицы, чтобы ее вопиющая провинциальность стала самоочевидной.

мостом, еще один — в Китай-городе, и на останках его обиталища торчит угол гостиницы «Россия». Еще один — в доме у Калужской заставы, который строили Солженицын со товарищи, и к нему мы тоже ходили пешком. Еще один — на Бакунинской... Неподалеку от Введенского кладбища обитал еще один, так что от Преображенской слободы до Лефортова также хаживали. Москву осваивали ногами.

Что бросалось в глаза?

То, что было осознано только после первой поездки в Ленинград в 57-м и закреплено много более поздними визитами в две дюжины столиц света: по общему впечатлению, несмотря на северность широты, Москва тогдашняя куда ближе Афинам или Стамбулу, чем теплокровным

Кузнецкий мост. 1888

Я застал время, когда Москва только вылезла за пределы, начертанные Камер-Коллежским валом. Родился и жил 20 лет в Померанцевом переулке (почему-то ему не вернули прежнее его название — Троицкий), по причине малолетства два года эвакуации можно не принимать во внимание. Учился в 1-й «английской» школе на 4-й Сокольнической. Как и большинство других, ездил в школу на метро, но класса с седьмого мы с Алексеем Симоновым, жившим тогда в соседнем переулке и о правах журналистов думавшим в те поры мало, повадились время от времени брести домой пешком — тогда через весь город. Лучший друг жил в Черкизове, и к нему мы тоже то ездили на трамвае, то ходили пешком по Стромынке и по Черкизовской. Еще один школьный приятель обитал в жутковатом подвале каких-то останков Софийского монастыря за Москворецким

европейским стольным градам. В этом суждении нет ничего оценочного — простая констатация.

Недоброжелатели любили обзывать Москву большой деревней. Хотя в этом и был некий привкус истины, но само определение явно направлено мимо цели и никак не схватывает особенности Terra di Moscovia, которая ясна была еще Контарини. Это, скорее, некая земля или страна, составленная из слабо склеенных друг с другом усадеб, сел, деревень и полупромышленных слобод, между которыми простирались когда-то луга и перелески, позже пустыри и грандиозные зоны, эвфемистически именовавшиеся промышленными. Разрывы между как-то обжитыми территориями были всегда и остаются по сей день столь велики, что целое сходно с ноздреватой губкой и столь же рыхло. Вертикали колоколен и главки церквей, под-

нимавшиеся над населенными островками, создавали, разумеется, перекличку ориентиров не без очарования, но от одной до другой следовало не просто перемещаться, но путешествовать. Самое любопытное, что, за исключением когда-то действительно плотного Китай-города, пустоты пронизывали тело и самого центра всей этой Московской Земли, тем более что поместья, переходившие из рук в руки, граничили «задами», тогда как в обычной жилой застройке сохранялся, как и везде в России, вполне деревенский принцип далекой раздвижки зданий, чтобы, как считалось, уберечься от пожаров. Последнее получалось плохо, но и пристрастие к строительству в дереве по крайней мере второго, жилого этажа и после отмирания

Маросейка. 1940

петровского запрета на каменное строительство в Москве сохранялось и даже лелеялось, и любовь к глухим высоким заборам сохранялась всегда.

В Померанцевом моем переулке наступление новой эпохи было обозначено тем, что в усадебку, занятую до того Институтом мозга, переехало семейство Маленковых (сыновья учились в той же, что и я, сокольнической школе и ездили, кстати, на метро), а усадебку, обращенную к параллельному Еропкинскому переулку, заняли Хрущевы (в центре клумбы, изредка видимой через приоткрытые ворота, после поездки Никиты в США возвышались несколько стеблей кукурузы). Народонаселение было в восторге, поскольку из-за обилия филеров в округе воцарилось невиданное прежде спокойствие. Символизма я тогда не понимал, принимая факт в чистом его виде, но выезд вла-

сти из Кремля «в город» был чем-то совершенно примечательным. Впрочем, «малые кремлевские стены», незамедлительно сооруженные на грани усадебки и переулка, в известном смысле восстановили древний образец, нарушенный было строительством доходных домов в самом начале века.

Нарушение было серьезным.

Первая картинка в памяти после возвращения из эвакуации: по малости роста я стою на чемодане, и из единственного оконца комнатки, которую занимали мы с матерью, открывается вид на обширный двор, посреди которого произрастал грандиозный вяз. Слева — глухая стена огромного доходного дома за номером 3. За вязом, примыкая к высоченному брандмауэру, прилепились останки каретного двора, превращенные в череду деревянных сараев, часть которых уже была превращена в гаражи для трофейных машин. Справа двор был ограничен глухой (на два этажа) стеной тоже крупного доходного дома за номером 7, в котором мой дядюшка с женой и двумя терьерами проживали в бывшем танцзале обширной, ранее господской квартиры, где на наружную дверь вывешивалось ввечеру не то двенадцать, не то четырнадцать табличек с именами жильцов.

Стремление навязать Москве петербургский порядок было налицо: за брандмауэром была своя череда сараев, а за ней — двор и тоже двухэтажный домик, выходивший уже на Кропоткинский переулок. В этом доме, где в пристрастившиеся к комфорту начальные 60-е годы даже выгородили из общей кухни ванную, обитал мой коллега по группе в архитектурном

институте. Но в целом очевидно, что при не случившемся нормальном продолжении этой антимосковской линии реконструкции и мой домик, и домик, где жил Андрей, были обречены на снос. Давление петербургской манеры было столь сильным, что во дворе дома номер 3 был даже фонтан (впрочем, году в 47-м отключенный от воды, но дождевая вода в нем набиралась, и вся местная младежь ловила кайф, накидывая в него куски карбида, которого было везде много, так как прокладывали газ, а затем поджигая пузыри). По обе стороны подъезда дома номер 7 в высоко устроенных нишах стояли симпатичные лжекитайские вазы, каковым было суждено быть украденными уже только в позднейшую эпоху либерализации.

в прежние времена все же трактовали московскую квартиру как городское зимнее местообитание и более ничего: подлинно своим домом они почитали непременную дачу, и потому с московским домовладельцем и домовладением связь у них была совершенно формальной. Мой дед, Николай Николаевич Чернецов, маленького роста и очень гордый, ставший вполне добротным коммерческим архитектором и расплатившийся с долгами своего папеньки (с куда более выгодной идеей объявления банкротства он смириться не мог), построил доходный дом на Разгуляе, где и жил с чадами и многочисленными домочадцами. Ограда домовладения совпадала с оградой давней усадьбы, и оно было достаточно обширным, чтобы через

Московский сервис. 1934

Ненадолго впавши в американофилию, Хрущев явил себя Москве как восстановитель ее естества: брандмауэры были безжалостно снесены вместе с сараями, отчего между уцелевшими зданиями возник сплошной, частично смягченный безмерно живучей московской зеленью пустырь.

Оставим в стороне не столь уж многочисленных дореволюционных богатеев, строивших городские резиденции в стиле town-house. Те москвичи, что посолиднее, него протекал вполне заметный ручей: Москва в чистом виде. Уже после 1905 года, предчувствуя недоброе, дед продал дом, купив тот самый маленький, двухэтажный, в котором из четырех квартир одна оставалась занята всем семейством (после знаменитого уплотнения 20-х годов на сторону ушла только одна большая комната). Сердце семьи было, однако же, на любовно построенной даче, в Сходне — ее-то отобрали вчистую.

Повторю: ничего исключительного здесь не было. Подлинное утверждение на месте было сопряжено только с петербургской модою на европейские доходные дома, символом чего могут служить дом на Солянке, успешно захваченный под контроль жильцами и преобразованный в наше время в кондоминиум, или великолепный дом страхового общества «Россия», что обращен к нынешней Тургеневской площади, или не менее классный, но чуть скромнее огромный доходный дом в Трубниковском переулке. Москва поддавалась, и будьте уверены, и следа бы от московской Москвы не осталось к концу нынешнего века, в пределах Камер-Коллежского вала во всяком случае.

Великая Октябрьская контрреволюция, однако же, свершилась, знаменуя собой отказ от европеизации под девизом индустриализации, модернизации, ускорения и прочая, так что Москва могла спустя некоторое время вернуться к своему естеству невозбранно.

Бараки 30-х и 40-х годов, супротив всяких надежд обитателей оказавшиеся все же временными, точь-в-точь воспроизводили классическую слободу, в которой никто не был никогда ни в чем уверен на завтрашний день. Не был уверен даже в том, что завтрашний день непременно случится. Потому держать решался разве что цыплят, к экологии был вполне равнодушен и идеи публичного пространства как общего достояния органически представить себе не мог. И в двориках — Селезневки, Марьиной рощи или Черкизова, и в дворах между пречистенскими переулками осуществлялась некая корпоративная педагогика, так что скрыть что-либо от матери было невозможно. При том, что государство было занято серьезными индустриальными сюжетами, власть прикрывала глаза на бурный частный промысел: от набивки платков по трафаретам до деятельности местного дяди Васи, изготовлявшего предметы, которые довольно эффективно исполняли обязанности кухонных шкафчиков (с белыми фаянсовыми роликами для электропроводки вместо ручек) и полок. Был местный вор Коля, во дворе, натурально, не кравший. Было несколько других, но те сидели. Другие, исчезнувшие, начали появляться лишь в 55-м, и их как бы не было вовсе. Регулярные обходы участкового. Вечный страх матери перед возможным доносом соседей фининспектору (она обшивала женщин, жаждавших внимания уцелевших после войны мужчин, но формально мы с ней жили на мою пенсию за отца, погибшего старлеем в 42-м, пенсия же составляла точный эквивалент шестнадцати рублей 1992 года). Градаций бедности было не счесть — я в школе считался богатеньким, сосед, служивший директором столовой, тащил по малости, и когда грянула денежная реформа, свободных денег у меня хватило на пишущую машинку «Москва». Действительно богатые люди случались, но в кругу моих знакомых их не было. Слово «профессор» произносилось с почтением.

Этой Москве во всех ее проявлениях идеально ответила хрущевская модель панельных пятиэтажек. Туда перебрались со временем все слободы, и туда их обитатели привнесли слобожанские свои представ-

Автобус ЗИС на Страстной площади. 1936

Московский трамвай. 1904

ления о прекрасном, необходимом и возможном, финальным цветением которых следует счесть остекленные лоджии или балконы и нынешние боксы-ракушки. Сегодня лжекапиталистический молох московского строительного комплекса покусился на это главное достояние города. Нет, перестраивать и даже заменять их, конечно же, необходимо, но, боюсь, шанс сохранить главную их ценность невелик. Речь о самой их пятиэтажности, за счет которой милосердная природа древесных крон выросла вровень и прикрыла собой убогость строений, почти так же, как она эта делала с убогостью давней московской застройки в два-три этажа.

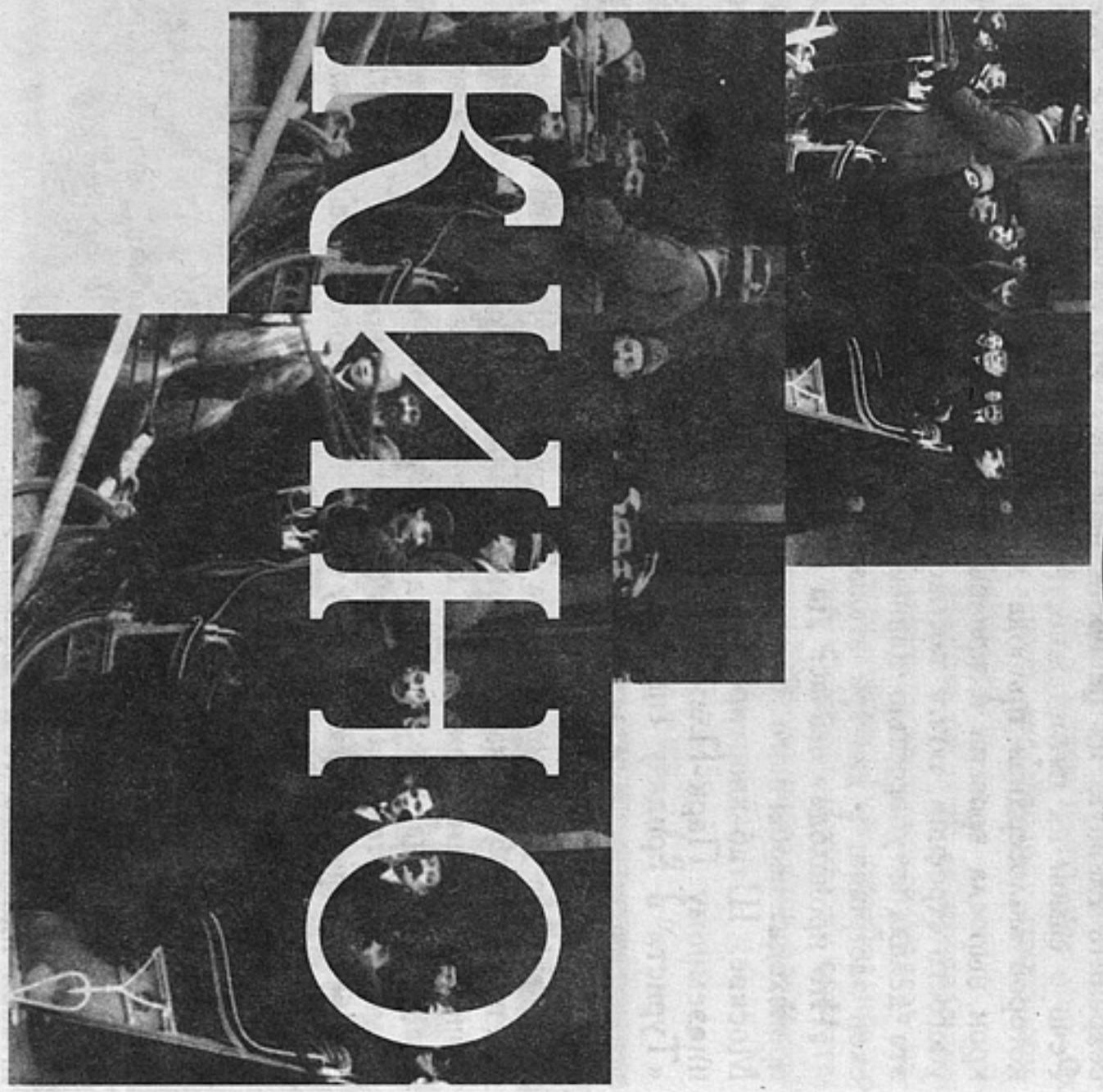
Что происходит сейчас? Да ничего не происходит необычного. Все, как всегда, в Москве. Штаб-квартире Газпрома или иноземному Парк-Плейс с гостиницей «Турист» в придачу еще далековато до сталинских высотных зданий и ростом, и выстройкой, но к тому идет. Никто мне не докажет, что «Макдоналдс» на Тверской или новый банк, что на углу Большой Якиманки хуже, чем, скажем, дом Нирнзее и Главпочтамт на Мясницкой для своего времени. Церетелиев Петр немногим уступает безобразностью свергнутому монументу Александру III (правда, уж больно высоковат), конный Жуков, мне кажется, ничуть не хуже ни Долгорукого на битюге, ни Скобелева, так что тут, может быть, даже и прогресс наличествует. Суета и бестолковость рекламы на улицах спешащего к финалу века явно недотягивают до масштабов идиотизма 10-х годов...

Что осталось в неприкосновенности и даже нарастает по мере того, как оживают — более удачно, менее удачно — старые, до недавних пор чудовищные дворы центра, так это взбалмошная пестрота планов. За каждым углом поднимается куда-то еще угол и еще. Под непредсказуемым углом к одной плоскости проглядывает позади, слева, справа еще плоскость или, напротив, нечто башнеподобное. Все может существовать рядом со всем. Все втягивается и осваивается и присваивается отчетливо специфической в этой своей всеядности московской средой. Это достойно симпатии и именно это гарантирует, что при всех подвигах новых придворных мастеров новых заказчиков дело кончится тем, что на стволе Москвы нарастет еще один слой луба, который затем одеревенеет, получит имя, скажем, «стиль лужков первый» и будет умиленно изучаться аспирантами середины XXI века со всеми его башенками и игрушечными «миловидами» над шатрами.

Тем более так, что этимология всегда вывезет: может, лучшее, что вообще есть в Москве, — это названия. Не те, что «Анны на углу», — таких и в европейских городах довольно. А вот такого ласкающего ухо словосочетания, как улица садовая-черногрязская, или петроверигский переулок, или попросту самотека, уж точно не найти более нигде.

Я, честно говоря, жалею об одном: не построили Дворец Советов!

ИЗ ИСТОРИИ



В. Михайлов

БЕЗ ЦЕНЗУРЫ РОССИЯ НИКОГДА НЕ ЖИЛА

27 ноября 1908 года в Москве стало известно о назначении городским цензором в кино надворного советника Б.Б.Шереметева. Эта весть быстро облетела столичные кинофирмы, прокатные конторы и городские электротеатры, вызвав у всех кинематографистов чувство... облегчения. Кажется, это был единственный случай в истории отечественного кино, когда появление цензора было воспринято всеми с удовлетворением.

И дело не в том, что деятели кино были столь добропорядочными гражданами Российской империи, что жить не могли без цензуры и регламентаций. Просто без цензуры Россия никогда не жила — все театры страны строго руководствовались предписаниями департамента полиции и ставили на своих сценах только те пьесы отечественных и иностранных авторов, которые дозволялись Драматической цензурой, что находилась при Главном управлении по делам печати Министерства внутренних дел. Издатели обязаны были неукоснительно следовать пунктам Устава о цензуре и печати (Свод законов, том XIV) и выполнять все указания цензоров.

Система регламентаций охватывала тогда буквально все — от выдачи разрешения на устройство публичных представлений, концертов и других увеселений с благотворительной целью до обязательной предварительной цензуры всех печатных афиш и либретто, что распространялись перед спектаклями в театрах. При этом полицейским чинам вменялось «в обязанность следить за тем, чтобы названия пьес, а также отдельных актов и картин отнюдь не были произвольно сочиняемы и дополняемы».[1]

Но в столь тщательно разработанной системе регламентаций все же нашлась щель, не предусмотренная Уставом о цензуре, в которую протиснулась невесть откуда-то взявшаяся заморская новинка — синематограф, такой забавный аттракцион. Поначалу, когда в первые годы на экране демонстрировались движущиеся раскрашенные картинки «из времен царствования Нерона» и разные «волшебные феерии» — «Золушка», «Аладдин и волшебная лампа», «Путешествие на луну», и даже когда затем появились «сенсационные» хроникальные ленты («Бой быков в Испании», «Слоны на острове Цейлон», «Французские драгуны» и другие), а потом и первые замысловатые драмы и комические сюжеты, — цензорские обязанности были возложены на местных участковых приставов. Никаких специальных инструкций и циркуляров на сей счет они из Петербурга не получили, а потому должны были руководствоваться личными впечатлениями от увиденного на экране — они могли и запретить показ картины, а могли и разрешить: все зависело от случая, а чаще от настроения пристава. Жалобы на его действия обычно во внимание не принимались.

Пока на экране демонстрировались простенькие картинки, полицейские чины особой прыти не проявляли и все шло гладко и чинно, как вдруг произошел непредвиденный случай.

«ПАРИЖСКИЙ ЖАНР»

В канун Рождественских праздников 1908 года в Москве наблюдался кинематографический бум: в городе (особенно в центре — на Тверской и Поварской улицах) спешно открывались новые электротеатры, конкуренция между ними обострилась не на шутку. Каждый владелец синематографа старался чем-то привлечь зрителя — одни каждые три дня обновляли репертуар, другие прельщали удобством и роскошной отделкой театров, третьи устраивали в фойе синематографов различные выставки, обещали последние новинки зарубежного экрана.

В конце 1907 года в пустовавшем здании театра-варьете «Буфф», что был тогда на углу Садовой и Тверской (где сейчас находится Концертный зал имени П.И.Чайковского), некая шведская подданная Д.А.Лидваль открыла электротеатр «Буфф». Вскоре она убедилась, что ни роскошные зеркальные фойе театра, где играл оркестр, ни обещанные картины «специально из Парижа» не привлекают москвичей. Огромный зал театра на 800 мест вечерами часто пустовал, грозя разорить хозяйку. И тогда предприимчивая дама решила заинтриговать зрителя «клубничкой». С начала февраля в афишах ее театра стали появ-

ляться сообщения о предстоящих вскоре таинственных — «только для взрослых» — сеансах с картинами «парижского жанра».

Наконец, во вторник 12 февраля газеты известили, что «в театре «Буфф» сегодня и завтра в 10 $^{1}/_{2}$ часов вечера исключительно для взрослых 1-й раз в Москве *Парижский жанр* (Жизнь Парижа на полотне с натуры). Цены местам — возвышены».[2] Любопытствующие мужчины толпами повалили в театр «Буфф», синематограф мадам Лидваль по вечерам стал давать полные сборы, что вызвало зависть у конкурентов. В Париж были направлены срочные заказы, и не прошло и пяти дней, как в афишах почти всех столичных синематографов (мало кто устоял против искушения!) замелькали сообщения о вечерних сеансах «парижского жанра».

Так в России назвали фильмы скабрезного характера. Во Франции в фирменных каталогах Пате и Гомон они значились как постановки «гривуазных сцен пикантного содержания». Появились эти картины в числе первых синематографи-

«Последнее танго»,

ческих лент, во всяком случае, Мельес задолго до принесшей ему славу феерии «Путешествие на Луну» снял ряд картин «пикантного содержания»: «В отдельном кабинете», «Ванная комната», «Капризная натурщица». Особым успехом в то время во многих странах, в том числе и в России, пользовался его фильм «Туалет для новобрачной». У Пате режиссер Зекка, используя прием «каше», снял картину «Через замочную скважину»: коридорный и горничная подглядывали за раздеванием молодоженов. По данным Ж.Садуля, Пате выпустил в 1902 году не менее двух дюжин подобных лент.

С 1905 года производство «пикантных» картин быстро возрастает. У Пате в разных странах появляются конкуренты: в Италии бывший оператор Амброзио, создавший преуспевающую кинофирму «Амброзио», выпустил в 1906 году несколько «весьма пикантных» лент — «Ширма», «Первые страсти», «Любви все возрасты покорны»... Предприимчивые американские и японские киновладельцы, пользуясь тем, что в этом жанре вряд ли кто осмелится отстаивать

свое авторское право, предпочитали вместо покупки парижских и венских порнофильмов заниматься их подделкой, в чем немало преуспели. Спрос на подобную кинопродукцию все время возрастал (особенно в Германии и России), что приносило кинопромышленникам большую прибыль. Полиция во многих странах заволновалась — в городах стали появляться своеобразные кинопритоны. В Париже полиция сделала на них несколько налетов, конфисковала и утопила в Сене десятки «пикантных» лент и запретила их демонстрацию в злачных местах. В Москве же все до поры до времени было спокойно, «парижский жанр» прочно утвердился на вечерних сеансах, публика (особенно мужская ее часть) их охотно посещала, как вдруг грянул гром.

Со времен надолго запомнившегося москвичам обер-полицмейстера А.А. Власовского, наведшего порядок и чистоту на городских улицах в конце прошлого столетия, пошла традиция ежевечерних (чаще ночных) объездов улиц города начальниками столичной полиции. Традиция А.А.Власовского продолжил градоначальник генерал-майор А.А.Андрианов. В середине февраля 1908 года его назначили градоначальником вместо Рейнбота, страстного любителя пикников, охоты и актрис — на службу у него оставалось не более четырех часов в день. (А.А.Власовский посвящал служебным делам по 16 часов в сутки.) Новый градоначальник возобновил вечерние объезды столицы, и москвичи вновь с любопытством и трепетом стали открывать по утрам свежие пахнущие типографской краской «Ведомости московского градоначальника и столичной полиции».

режиссер В.Висковский

По обыкновению, в газете почти на целую полосу шли списки проштрафившихся: сообщались фамилии (и номерные знаки) дворников, в часы дежурства дремавших, отсутствовавших или болтавших с соседями у ворот дома, перечислялись извозчики, нарушившие правила езды, не по форме одетые или болтавшие с другими извозчиками вместо того, чтобы сидеть в ожидании ездоков на козлах; указывались трактиры и магазины, в которых был замечен обман посетителей и

обвес покупателей. После каждой фамилии провинившегося сообщались меры наказания за проступки (обычно штраф от одного до трех рублей — сумма по тем временам немалая). Здесь же публиковались приказы и распоряжения градоначальника о замеченных им непорядках и действиях полиции.

В воскресенье 27 апреля градоначальник вечером совершал свой традиционный объезд столицы. На углу Петровки и Кузнецкого моста его внимание привлекло оживление у входа в электротеатр «Мефистофель». А надо сказать, что одним из первых приказов А.А.Андрианова по вступлении в должность градоначальника был приказ по московской полиции о необходимости усиления «надзора за продавцами печатных произведений и, главным образом, фотографических снимков и открыток ввиду непрекращающейся торговли порнографией». В том же приказе предписывалось чинам полиции «наблюсти за тем, чтобы учащиеся не проникли в кинематографические театры, когда там даются представления «специально для взрослых». В приказе говорилось, что «администрация (градоначальство) предполагает провести осмотр синематографов для проверки и удаления из репертуара картин чересчур легкого содержания».[3]

Наступила масленица, а «парижский жанр» по-прежнему заполнял экраны столичных театров. Тогда градоначальник издал распоряжение о запрещении «парижского жанра» в синематографах Москвы. Однако «специальные сеансы для взрослых» приносили столь большие доходы, расстаться с которыми владельцам электротеатров было не так-то легко. Они лишь для видимости подчинились начальству. «Парижского жанра» в афишах синематографов более не стало, вместо него публика вечерами смотрела на экране те же ленты, но под рубрикой «Жизнь Парижа».

Очевидно, до А.А.Андрианова дошли слухи о том, что непристойные картины по-прежнему демонстрируются в Москве и что их показывали даже на Пасхальной неделе. Возможно, поэтому градоначальник решил в один из своих вечерних объездов столицы все же зайти в синематограф, чтобы проверить, как выполняются его указания. Что за сим последовало, мы не знаем, московские газеты сообщили только, что «27 апреля градоначальник на основании пункта 3-го статьи 16-й Положения о государственной охране закрыл синематографический театр «Мефистофель» на Петровке за демонстрацию картин непристойного содержания».[4]

Владельцем театра в ту пору был германский подданный Карл Эрнст, который всячески рекламировал свой синематограф, как «любимца московской интеллигенции», подчеркивая его особую респектабельность. В тот вечер насмерть перепуганный немец оправдывался перед генералом, заверяя его, что демонстрация картин под рубрикой «Жизнь Парижа» производилась им с разрешения местного участкового пристава. Градоначальник закрыл театр, но распорядился провести дополнительное дознание. Расследование подтвердило правоту слов владельца театра. Надо отдать должное А.А.Андрианову: он распорядился вновь открыть синематограф, а провинившегося пристава 3-го участка Тверской части Эрна «подвергнуть аресту на гауптвахте на 7 суток» (по информации других газет — на трое суток) за то, что он «допустил в синематографе «Мефистофель» демонстрацию картин порнографического содержания».[5]

Встреча с градоначальником, очевидно, настолько подействовала на владельца «Мефистофеля», что Карл Эрнст поспешил избавиться от злополучного синематографа, продав его некоему Роберту Трейману. Сам же Карл Юльевич вернулся к своей прежней, более спокойной, профессии логопеда. Пристав же 3-го участка Тверской части Эрн отсидел положенный срок на гауптвахте, очевидно, так и не поняв, что непристойного нашел градоначальник в картинах, за которые ему влетело, ежели точно такие ленты крутились вечерами во всех столичных синематографах.

В тот злополучный апрельский вечер в театре «Мефистофель» демонстрировался фильм «Око за око» и другие ленты легкого жанра. Фильмы эти не сохранились, в афишах синематографов названия лент, шедших на сеансах «только для взрослых», обычно не указывались. Мадам Лидваль лишь сообщала, что в ее театре «Буфф» «в каждом представлении 23 номера «парижского жанра». Иногда она информировала, что «сегодня получены из Парижа — собственность театра «Буфф» (это значило, что эти лен-

ты шли только в ее театре. — *В.М.*) — «Драма гризетки», реалистическое изображение жизни жирующего Парижа — высокодраматическая сцена с натуры на полотне; «Держи свечу!» — похождение парижского ловеласа с натуры...». В ее театре «Буфф» показывалась картина «Чистильщик сапог» — «пикантный жанр XX века с натуры (единственный экземпляр Парижа), юмористический роман парижских ног и ножек с натуры»... «Бедные овечки Парижа» — из жизни пансиона для благородных девиц в Сен-Жермене» и т.д.

Читателю, привыкшему к беспределу эротической откровенности современного экрана, трудно представить степень «непристойности» лент «парижского жанра», где верхом развращенности считалась обнаженная чуть выше колена женская ножка, а кадры объятий влюбленных непременно переходили в затемнение экрана. «Скабрезность» сюжетов составляла не столько степень обнаженности тела, сколько особая пикантность ситуации: к примеру, любовник, застигнутый врасплох мужем у жены, ловко выходит из затруднительного положения, заставив мужа подержать свечу.

Поэтому, уступая настойчивости начальства, запрещавшего и «парижский жанр», и «Жизнь Парижа с натуры», владельцы синематографов без труда перестроились: стали показывать те же ленты, но уже как фарсовые и комические. Начальство было довольно, хотя и понимало видимость своей победы. Но что было делать, если в России, как и в других странах, в ту пору не существовало законов о кинематографической цензуре.

Впрочем, и сами деятели кино не знали, что считать непристойностью на экране. Собравшись летом 1911 года в Москве на свой первый съезд, они единодушно осудили «парижский жанр», но потом долго спорили, что́ «подразумевать под понятием «порнография». «В конце концов, — сообщал репортер, — пришли к решению подводить под это понятие все картины, которые не отличаются ни «художественностью, ни содержательностью». В целях борьбы с антихудожественными картинами, с бульварным содержанием их, решено было образовать комиссию».[6]

Весьма «мудрое» решение, которому до сего дня следуют кинематографисты в своих бесконечных дискуссиях, тщась определить грань между эротикой и порнографией. Московскому же начальству в те далекие времена приходилось судить о дозволенности показа «пикантных» картин по аналогии с запретами разных статей Уголовного узаконения да Устава о цензуре, в которых не было ни одной статьи, специально посвященной кино.

«ДОЗВОЛИТЬ... ИЛИ НЕ ДОЗВОЛИТЬ?»

В ежегоднике «Вся Москва» за 1910 год в разделе 8 — «О синематографах» — говорилось: «За последнее время в Главное управление по делам печати Министерства внутренних дел весьма часто поступают запросы, какими именно основаниями надлежит руководствоваться при разрешении публичного демонстрирования картин при помощи синематографов.

Ввиду сего Главное управление по делам печати считает необходимым разъяснить, что при разрешении публичного демонстрирования при помощи синематографов картин необходимо всякий раз сообразовываться как с сюжетом разрешаемых к демонстрированию картин, так и теми основными указаниями, кои содержатся в действующих Узаконениях.

Исходя из сего не могут быть разрешаемы, например, к демонстрированию картины, противные нравственности и благопристойности (Ст. 45 Устава о наказаниях и Ст. 1001 Уложения о наказаниях), картины кощунственные (Ст. 73 — 74 Уголовного узаконения), возбуждающие к учинению бунтовщического или иного преступного деяния (Ст. 129 Уголовного уложения) и, согласно Ст. 138 о предупреждении и пресечении преступлений, картины, публичное демонстрирование которых будет признано неудобным по местным условиям. — 13 декабря 1908 г.»[7]

Теперь представьте положение местного пристава, у которого и без того полно дел на его участке. Как представитель полиции он обязан был следить за соблюдением законов и циркуляров правительствующего Сената и разных министерств, приказов градоначальника и указаний пристава его части; наблюдать за порядком работы магазинов, трактиров, мастерских и фабрик; проверять, как домовладельцы, хозяева предприятий и лавок выполняют распоряжения градоначальства; руководить и контролировать работу околоточ-

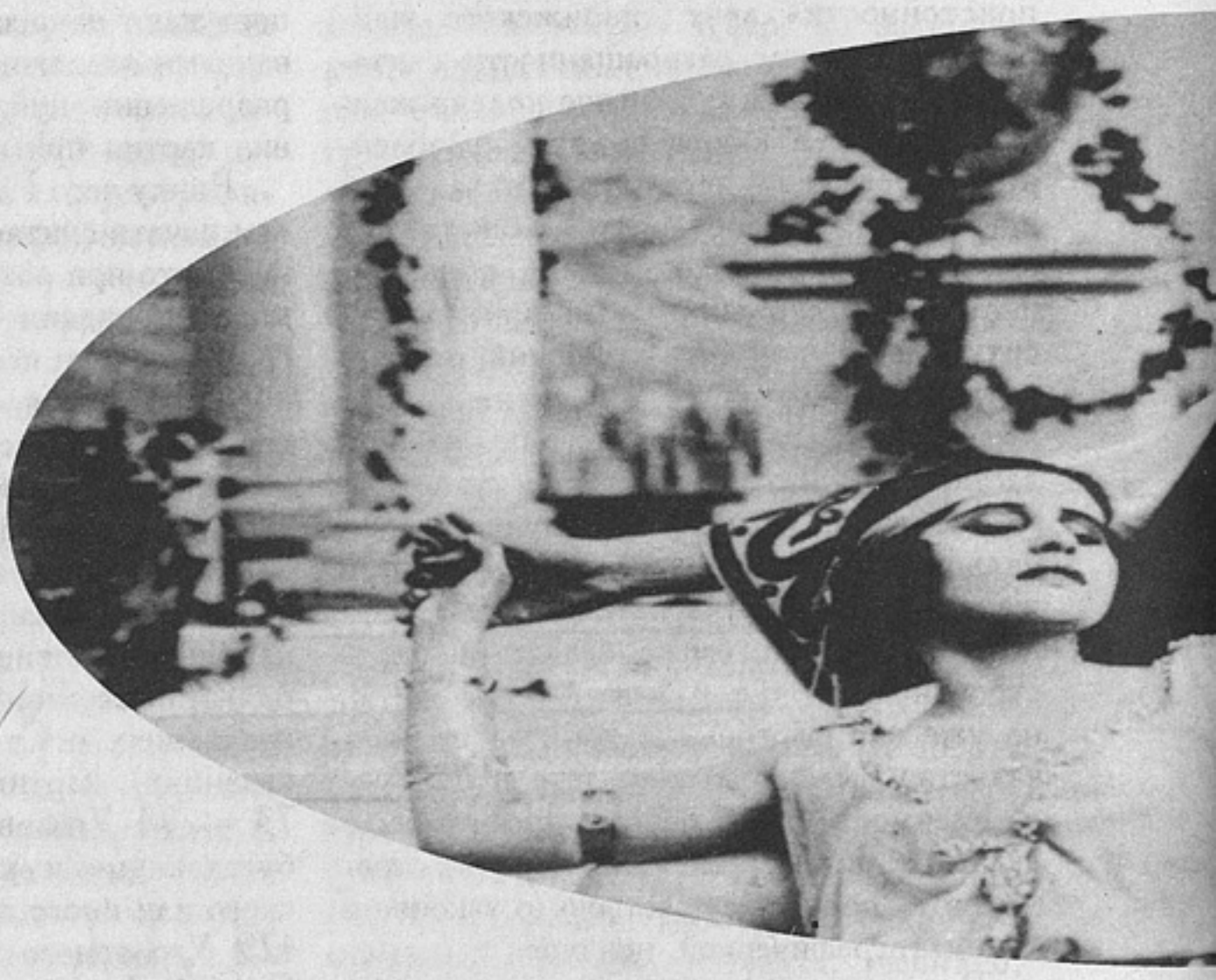
ных надзирателей и т.д. А тут еще ему вменяется в обязанности почти каждый день смотреть десятки разных по жанру картин, сопоставлять их содержание с многочисленными статьями Уголовного уложения и Уложения о наказаниях, с Уставом о цензуре и печати и при этом помнить полученные из департамента полиции циркуляры, а потом еще и решать, брать ли на себя ответственность (помня судьбу пристава Эрна) за дозволение показа картин в синематографах, находящихся на его участке.

Естественно, что от всего этого голова шла кругом, и пристав, мельком просмотрев «фильму», мучительно раздумывал: «В ней ничего нет... хм... такого. Но публика может думать, что в ней что-то есть. А посему — запретить!»[8] — так однажды рассказывал о душевных терзаниях одного пристава «Кино-журнал».

Поскольку судьбу каждой ленты решал участковый пристав, то нередко возникала сложная ситуация: сколько раз фильм переходил в городе из одного участка в другой, столько раз он подвергался цензуре, столько раз решалось, будет дозволен показ или нет. Поэтому нередко одна и та же картина, разрешенная на одном углу улицы, запрещалась на другом. Однажды в Петербурге на левой стороне Невского демонстрировался фильм «Анна Каренина», а на противоположной стороне проспекта он был запрещен. В Москве почти во всех кинотеатрах зрители смотрели фильм «Коробейники», а пристав Лефортовской части в своем районе не разрешил показывать эту ленту. Еще хуже было в провинции, где судьба картины зависела от настроений уездных исправников и даже околоточных надзирателей.

Вот и сыпались отовсюду запреты. Хронику «Максим Горький на острове Капри» — запретить: «Максим Горький не заслуживает внимания, чтобы демонстрироваться на экране среди выдающихся людей — он враг государственности»,[9] картину по рассказу А.Чехова «Нервы» — запретить, фильм «Яма» по повести А.Куприна — запретить, не дозволять демонстрирование лент по сценариям М.Арцыбашева «Муж» и «Позор разврата», запретить постановку А.Каменского «Леда», не разрешать показ фильма «Под звуки «Марсельезы»... Запретить, запретить, запретить...

«Нельзя не признать, — писал в 1916 году «Кино-журнал», — во многих районах цензура усердствует не по разуму. Одесский, Екатеринославский, Харьковский районы (проката) и отчасти Петроград — закрыты для 40 — 50 % всех выпускаемых на рынок лент».[10]



«Жизнь за жизнь»,

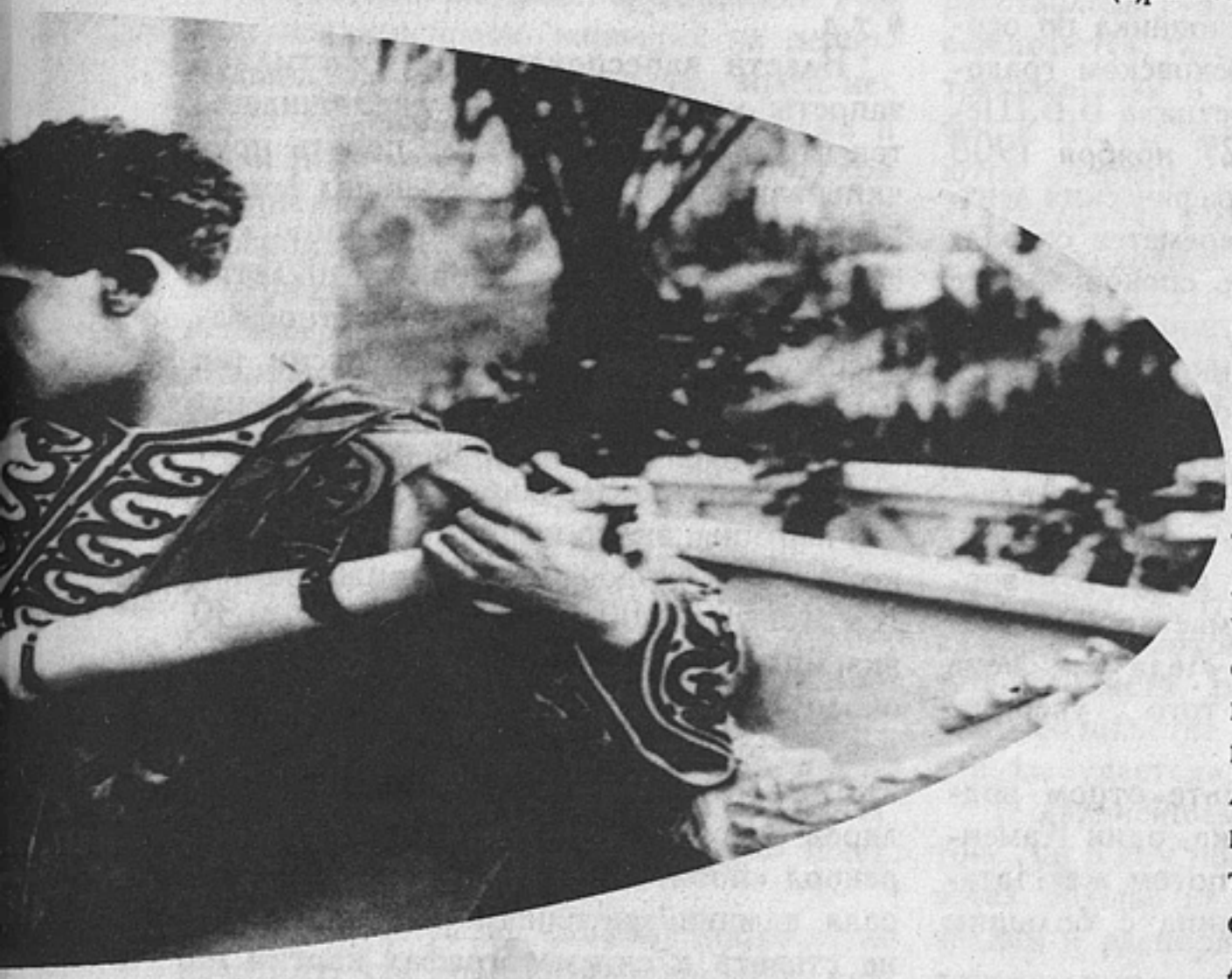
Правда, порою бывали и разумные запрещения: по просьбе родных, посчитавших оскорбительной экранную трактовку личной жизни писателя, была не разрешена к показу картина «Жизнь Л.Н.Толстого»; по просьбе вдовы летчика Нестерова, погибшего на фронте, был запрещен фильм «Подвиг русского пилота». Часто не дозволялись к выпуску на экран инсценировки еще не законченных скандальных судебных процессов, вызывавших повышенный интерес обывателей. В Москве фильм об убийстве отца сыном («Отец и сын») был запрещен — в столице проживала семья покойного, а сам суд над убийцей еще

продолжался. Но это не мешало приставам в Твери и других городах России разрешить показ картины в местных кинотеатрах. В Москве воспрепятствовали показу на экране инсценировки по аналогичному процессу Прасолова, хотя во многих городах фильм в кинотеатрах шел.

Однако не все то, что запрещалось местными приставами, было лишь их самодеятельностью. Попытки цензурных ограничений предпринимались и на более высоком уровне.

«С ВЫСОЧАЙШЕГО РАЗРЕШЕНИЯ»

С появлением кино в России были введены цензурные ограничения на съем-



режиссер Е. Бауэр

ки государя России и его близких. Первоначально монопольным правом таких съемок обладали только кинооператоры-фотографы Двора Его Императорского Величества Б.Матушевский, К. фон Ган и А.Ягельский. Они вели съемки и были хранителями кино- и фотоархива царской семьи. В их обязанности входила и организация просмотров этих лент для императора, членов его семьи и приближенных. С высочайшего разрешения придворные операторы проводили изредка публичные сеансы царской кинохроники в Москве и Петербурге. Позднее Николая II и членов его семьи разрешили снимать во время официальных церемоний (кроме богослужения) и другим кинорепортерам.

Существовали некоторые ограничения и в изображении царских особ в художественных постановках в кино. В 1913 году, когда в связи с приближением 300-летия Дома Романовых ряд кинофирм приступил к съемкам юбилейных картин, Министерство императорского двора с высочайшего разрешения дало согласие на изображение «на ленте царей и императоров Дома Романовых» Лефортовскому отделению Дамского попечительства о бедных в Москве, на средства которого московская кинофирма А.О. Дранкова и А.Г.Талдыкина начала подготовку художественного фильма «300-летие царствования Дома Романовых». Разрешение было оговорено обязательным представлением законченного фильма на предварительный просмотр Высочайшего Его Императорского Величества. Вмешательством Министерства императорского двора в кинематографические дела, очевидно, объясняется и непонятное запрещение в 1911 году снятого фирмой А.А.Ханжонкова фильма «Василиса Мелентьева и царь Иван Васильевич Грозный» по драме А.Н.Островского. Только благодаря настойчивости А.А.Ханжонкова, хорошо известного при дворе по картине «Оборона Севастополя», запрет был снят и картина вышла на экран. А.А.Ханжонков в своих воспоминаниях отмечал эту неопределенность в действиях властей в разграничении дозволенного и недозволенного на экране: например, неожиданно последовало запрещение вводить в сюжеты кинокартин действующими лицами высочайших особ иностранных держав.[11]

ЦИРКУЛЯРНО ПРЕДЛОЖЕНО

Была еще одна высшая инстанция, откуда сыпались запреты, — Министерство внутренних дел. Поначалу министер-

ство не придавало серьезного значения кинематографу, рассматривая его как очередной забавный аттракцион. Своих отечественных картин еще не было, а в оценке содержания привозимых картин из Парижа, Лондона и Америки больше полагались на цензуру тех государств, где эти фильмы снимались. Кинематограф не доставлял особых забот Министерству внутренних дел до тех пор, пока на вечерних сеансах «для взрослых» не стали демонстрировать ленты «парижского жанра». Их быстро запретили. Однако к этому времени на экранах стали появляться картины отечественного производства, а это уже требовало от цензуры особого пригляда.

Поэтому старшего чиновника по особым поручениям при московском градоначальнике статского советника Б.Б.Шереметева и назначили 27 ноября 1908 года цензором кинематографических лент.

Борис Борисович Шереметев оказался человеком на редкость спокойным, не кичливым и даже добродушным, что было в общем-то не свойственно цензорам.

Рассказывают, что когда Шереметева пригласили на просмотр законченной картины Анатолия Каменского «Леда», он, посмотрев ее, только развел руками:

— Н-невозможно... это... н-невозможно. Слишком, понимаете, физиологические подробности... Леда уж очень того... и поклонники... того... усердны и... того...

— Вашекородь, будьте отцом родным. Расходы, постановка, один Каменский сколько слопал, и потом же Наташа Труханова — женщина с большим аппетитом...

— Сочувствую, но невозможно.

— Вашекородь, сам Каменский писал сценарий, сам ставил...

— Ну, что же делать? Укоротите сцены любви. Ну, поцелуй там какой-нибудь и довольно — экран меркнет...».[12]

Так с юмором вспоминал журнал «Сине-Фоно» о первом московском цензоре в кино, к огорчению московских кинематографистов, переведенном в октябре 1914 года в Петроград.

К тому времени как отечественная кинематография окрепла и стала выпускать десятки картин, внутриполитическая обстановка в стране осложнилась, вновь начались волнения на фабриках и в деревне. Из Министерства внутренних дел посыпались циркуляры:

«Театровладельцы не должны допускать у себя демонстрирования таких картин, которые могли бы вызвать нарушение общественного порядка, оскорбить религиозные, патриотические и национальные чувства».[13]

«Владельцы кинематографических или иных заведений [...] обязаны не допускать публичного демонстрирования кинематографических лент и граммофонных пластинок преступного содержания».[14]

«Циркулярно предложено: обращать особое внимание на картины из рабочей жизни, в которых изображаются тяжелые условия труда, а также сцены, могущие возбудить рабочих против хозяев»[15] и т.д.

Власти забеспокоились, участились запреты картин, цензура ужесточилась, так что порою трудно было понять причины запрета. С горечью сообщал 1 марта 1911 года журнал «Сине-Фоно»: «19 февраля Россия праздновала 50-летие освобождения крестьян от крепостной зависимости. Все учреждения России так или иначе отпраздновали этот знаменательный юбилей [...]. Как велико было желание театровладельцев иметь у себя эти картины, видно из того, что их продано Торговым домом «А.Ханжонков и К°» (свыше 300 *м* каждая) около 30 экземпляров и [фирмой] «Бр.Пате» — около 250 экземпляров (по 150 *м* каждая). После «Похорон Л.Н.Толстого» это второй рекорд количества экземпляров одной картины в России. Но этот рекорд «побит». Побит накануне 19 февраля административным распоряжением не ставить в синематографах картин на тему об освобождении крестьян. За немногим исключением, где картины уже успели пройти, почти во всех городах России они были запрещены».

«У нас, — рассказывал о системе цензуры в кино «Кино-журнал», — цензура просматривает картину и вырезает «излишки». А потом картина получает «паспорт» и может демонстрироваться почти беспрепятственно. Почти... то есть если не считать «усмотрения» губернатора, полицмейстеров и т.п. и т.д.».[16]

Казалось бы, когда на Руси все, кто хотел, начиная с верхов до околоточного надзирателя, могли запретить любую картину, на экране должна была царить стерильная политическая и нравственная чистота. Но бывало всякое...

«ПОЕДЕМ К ЮЛЕНЬКЕ, ПОСМОТРИМ ЕЕ СИНЕМА...»

В одной из московских газет мне случайно встретился забавный фельетон за подписью «Л.» — «Домашнее синема». Неизвестный Л. рассказывает о ночных развлечениях золотой Москвы:

«Вино, кутежи и женщины — три кита, на которых стоят ноги золотой Москвы [...]. Пресытившемуся самцу из круга золотой Москвы обычная любовь и близость женщины давно прискучили. Он ищет и жадно требует пикантных разнообразий, или, выражаясь специальным языком, — «перцу» во всяких удовольствиях.

Спрос, конечно, родит предложение. Ряд лиц, исключительно живущих на ненормальностях московской ночи, волей-неволей должны быть изобретательными и запасливыми по части специфической инициативы. Иначе немилосердная конкуренция задушит всякую клиентуру.

Когда-то в дни рождения первых синематографов процветал так называемый «парижский жанр». Откровенные картины стягивали к полуночи в синематографы толпы любителей. Но прошли «золотые денечки»... По обстоятельствам «независящим» такие зрелища прекратились раз навсегда. Однако идея не умерла. Она даже воплотилась в реальные формы в наши дни. Есть такая, назовем ее хоть Юлия Петровна, в городе. Ее общественное положение для дневной Москвы остается тайной. Но публика ночей «безумных и бессонных» знает ее отлично.

Юлия Петровна снимает роскошную квартиру. На собственные средства она «заглушила» стены штофными обоями, полы пушистыми коврами. Комнаты уютно обставлены мебелью, обитой красным бархатом. Все, это, конечно, не редкость в «салонах» других особ ее профессии. Но есть у Юлии Петровны свой особый гвоздь, которым она за пояс заткнула изобретательных конкуренток. Одна из комнат ее квартиры представляет собой довольно большой зрительный зал. Когда новички спрашивают Юлию Петровну, какое назначение имеет эта комната, пожилая хозяйка кокетливо щурится и, растягивая слова, отвечает:

— Это комната отдыха. Здесь я провожу несколько часов после утомительных, хлопотливых суток. Между прочим, я здесь устроила домашнее синема.

«Посвященные» в тайны отдыха Юлии Петровны при таком заявлении весело хохочут: «Проказница Юлия Петровна!»

Если подслушать ночные ресторанные разговоры кутил, можно нередко уловить брошенное предложение: «Надоело пить. Поедем к Юленьке, посмотрим ее синема...» Такое предложение почти всегда принимается с восторгом.

Глубокой ночью, когда все доброе ложится, а все недоброе встает, салон Юлии Петровны полон оживления. А раз набралось достаточно гостей, центр жизни переносится в зал отдыха. В конце зала устроен экран, по всему залу расставлены столики и стулья. Гости рассаживаются; гаснут огни, что-то начинает трещать, как в настоящем синематографе, и на освещенном экране показываются очертания...

Неудобно говорить, какие. Все виды любви животной и человеческой разжигают и приводят в неистовый восторг гостей... Кончается это тем, что вся богемная коллекция «племянниц», «родственниц» и просто знакомых девиц Юлии Петровны расхватывается и развозится под различные гостеприимные кровы Москвы.

Случается, что домашнее синема приезжают посмотреть эксцентричные матери семейств. В особых случаях и при покровительстве завсегдатаев «салона» это им удается».[17]

В дальнейшем ни об этом кинопритоне, ни о ему подобных в столичных газетах больше не сообщалось, не встречались и распоряжения московских градоначальников об их ликвидации. Очевидно, они все же в городе были, особенно в военные годы, когда в Москву хлынули отовсюду спекулянты и темные дельцы, много было и офицеров из разных тыловых служб, завсегдатаев ресторанов и игорных заведений.

С кинопритонами, наверное, произошло то же, что в свое время с запретом «парижского жанра»: из афиш кинотеатров исчезло привычное название, и местные власти успокоились, стараясь не замечать, что вместо него на экране утвердилась легальная «порнография». Во имя якобы спасения несчастных женщин, насильственно или обманным путем завлеченных в злачные места, многосерийные картины, вроде «Черных рабынь» и «Белых рабынь», подробно живописали

жизнь в гаремах и притонах. Под таким же благовидным предлогом борьбы с преступным миром экран заполняли многосерийные фильмы об увлекательных похождениях удалых воров и ловких аферистов («Червонные валеты», «Сонька — Золотая Ручка», «Сашка-семинарист»).

Газеты били тревогу. Ленты о преступниках и обитателях домов свиданий побивали все кассовые рекорды, их особенно охотно смотрела молодежь. В ряде городов общественность, не полагаясь более на цензуру приставов и околоточных надзирателей, попыталась было как-то противостоять этому растущему развращающему влиянию кино. Летом 1916 года гласный московский городской думы Н.А.Шамин предложил по примеру Нижнего Новгорода создать в столице общественный комитет по надзору за кинематографами. Однако против этого резко выступил другой член городской думы В.В.Пржевальский. «Подобает ли городскому управлению, — заметил он, — брать на себя цензорские полномочия? У нас и без того много цензур — и драматическая, и духовная, и военная, а теперь еще и кинематографическая. Притом я не знаю, нуждается ли кинематограф еще в дополнительной цензуре от города. Мне ни разу не приходилось видеть никаких порнографических лент. Скорей такие сцены можно увидеть в фарсе». «Дума, — заключил репортер свою заметку о заседании городской думы, — присоединилась к протесту В.В.Пржевальского, и предложение Н.А.Шамина было отклонено».[18]

Казалось бы, странное решение: городская дума отказалась принять участие в борьбе за нравственную чистоту экрана, ссылаясь на то, что, мол, это не дело городского самоуправления. В действительности московская дума поступила разумно, ибо она понимала ограниченность своих полномочий. Каждый протокол ее заседания подлежал хотя и формальному, но все же обязательному утверждению представителем правительства — московским генерал-губернатором. Без его согласия городская дума не

«Позабудь про камин», режиссер П.Чардынин

могла даже собраться на внеочередное свое заседание... Зачем же ей при такой «вольности» еще было вторгаться в сферу деятельности полиции, которой по закону полагалось блюсти политическую благонадежность и нравственность в Российском государстве, благо в Москве при местном комитете по делам печати в Б.Гнездниковском переулке (почти рядом с тем зданием, где потом в течение многих лет будет располагаться Государственный комитет по кинематографии) находился специальный чиновник, наделенный правами цензора в кино?

Поэтому московская городская дума предпочла лишний раз не обострять свои

отношения с представителями правительства на местах, представив им самим решать проблемы цензуры в кино, тем более что и там много было странного.

«НЕОБХОДИМО СПАСАТЬСЯ»

Таков был заголовок передовой статьи в «Кино-журнале» (1910, № 18 — 19), когда цензурными запретами местной полиции кинематографисты были поставлены прямо-таки в отчаянное положение: фильмы запрещались под любым предлогом. В то время казалось, что спасение только в изъятии цензуры из ведения приставов и околоточных надзирателей. С появлением в Москве и Петербурге правительственных чиновников по цензуре в кино возникла было надежда, что следующим шагом будет единая для всей России цензура кино, способная покончить с произволом местной полиции. «Кино-журнал» призывал представителей всех кинофирм, прокатных контор и кинотеатров «немедленно собраться и заняться обсуждением этого очень важного положения».

Но шли годы, «с течением времени, — сообщал в 1914 году журнал «Сине-Фоно» (№ 9), — цензура московского цензора (напомним, это был Б.Б.Шереметев. — *В.М.*), весьма тщательно смотрящего ленты, получила солидную репутацию, так что для большинства городов России было достаточно указания на номер этой цензуры и лента везде проходила беспрепятственно». Во многих городах, но не во всех — все зависело от желания местного пристава: он мог согласиться с решением московского цензора, а мог поступить по-своему — соответствующего закона не было. Характерно, что подобное в то время наблюдалось и в соседней Германии, где берлинская цензура в кино была обязательна лишь для Берлина и кинотеатров Пруссии, а для других городов решение берлинского цензора в кино было авторитетным, но не обязательным.

Тем временем в Министерстве внутренних дел, а затем и в комиссиях Государственной думы начали разрабатываться проекты закона о цензуре в кино. Было в этих проектах и такое, что, казалось бы, не могло не встревожить кинематографистов: не было определенности в вопросе об отмене цензуры кино местной полицией и о введении давно обещаемой единой цензуры кино для всей страны; в одном из проектов предлагалось наделить Министерство внутренних дел правом запрещать все картины кинофирмы, если только она «хотя бы в одной ленте допустит какой-нибудь проступок».

Но, как и в прежние годы, кинодеятели не спешили проявить свою активность, выжидая, что кто-то все сделает за них.

«Последнее танго», режиссер В.Висковский

Московские киножурналы сначала тормошили их, а потом, убедившись в профессиональной разобщенности кинематографистов, обратили взоры на владельцев кинофирм. «Господа фабриканты! — взывал журнал «Сине-Фоно». — Пока еще не поздно, одумайтесь и примите нужные меры. Соберите деньги и пошлите когонибудь в Петербург. В сравнении с тем, что вы теряете от запрещения картин, расход, который вам предстоит сейчас, крайне ничтожен и сторицей окупится в случае удовлетворения вашего ходатайства.

Не забудьте также, что все зависит только от вас: театровладельцы не могут взяться за дело — их слишком много и им труднее сговориться [...]. Вам, фабрикантам, это легче сделать, так как вас немного и вам легче сговориться. Так не откладывайте же этого дела в долгий ящик. Тут важен каждый день. Помните также, что существующий порядок цензуры картин вас бьет по карману. И только единая для всей России цензура принесет облегчение и вам, и вашим клиентам».[19]

Вот, наконец, и сказано о том, что более всего волновало деятелей кино в цензуре: то были не политические причины запрета картин и не проблемы свободы творчества. Ларчик открывался проще: все дело было в экономических последствиях полицейского запрета картин.

Кинематограф тогда находился в системе рыночных отношений, и потому фильм рассматривался всеми кинематографистами прежде всего как товар. Рыночная терминология главенствовала в среде деятелей кино; тогда говорили, что картина вышла не в прокат, а на рынок; журналисты писали о «новинках рынка» (новых лентах), «колоссальных сборах», «крупной выручке театров»; фильмы порою называли «фабрикатами», а сами кинофирмы — фабриками кино. Поскольку картина была на кинорынке товаром, она должна была все время вращаться в системе купли-продажи. Но о каком бизнесе в кино можно было говорить, если судьба прибыли во многом зависела от капризов местных приставов и околоточных! Владелец кинофирмы, затратив большие средства на постановку картины, никогда не знал, окупится она или нет, каким будет размер убытков фирмы, если его картину запретят повсеместно или даже частично. Скандальные фильмы «Леда» А.Каменского и «Ключи счастья» по роману А.Вербицкой сначала везде запретили, потом разрешили, а где-то так и не показали совсем.

В более затруднительном положении оказывалась прокатная контора: если она приобретала у кинофирмы разрешенную цензорами Москвы и Петербурга картину, а местные полицейские чины ее запрещали — прокатная контора несла убытки. Нелегкая доля была и у владельцев кинотеатров: они брали в аренду у прокатной конторы за немалые деньги картины, а в их городах приставы не разрешали показ. Или в одной части города пристав давал согласие на демонстрацию лент, а другому кинотеатру свой, местный, пристав такого разрешения не давал. В итоге из-за причуды пристава театр терпел убытки, а то и, к радости конкурента, разорялся.

Особенно разорительной эта система местной полицейской цензуры в кино была для Москвы. Москва и тогда была киноцентром страны — здесь находились три четверти всех кинофирм и прокатных контор тогдашней России. Запреты в других городах картин, снятых московскими фабрикантами, или лент, арендуемых в столичных прокатных конторах, болезненно сказывались на финансовом благополучии московских кинопредпринимателей. Вот почему так встревожились владельцы московских кинофабрик и прокатных контор, когда осенью 1916 года до столицы дошло известие о распоряжении начальника Одесского военного округа генерала Эбелова о «запрещении демонстрировать в кинематографах картины, изображающие преступные деяния, ввиду растлевающего влияния их на народные массы и подрастающее поколение». Генерал пригрозил, что виновные «будут подвергаемы в административном порядке заключению в тюрьме или крепости на срок до 3-х месяцев или денежному взысканию в размере до 3000 рублей, а в исключительных случаях и высылке в отдаленную местность Империи».[20]

Московских деятелей кино обеспокоило, что крайне расплывчатое определение недопустимости «изображения преступных деяний» можно было распространить на многие картины. Опасались москвичи и того, что примеру одесского военачальника могут последовать в других городах России, и тогда волна

неоправданных запретов прокатится по всей стране, а это разорит многих, кто работал в кино. 28 ноября в доме Смирнова, что стоял на углу Тверской и М.Гнездниковского переулка, в помещении Всероссийского общества театровладельцев было спешно созвано совещание «по поводу означенного постановления». Собрание направило в Одессу свою депутацию «для возбуждения ходатайства об его отмене». То ли переговоры москвичей с начальником Одесского военного округа прошли успешно, то ли сказались нагрянувшие вскоре события Февральской революции, но более об этом инциденте никто не вспоминал.

Однако этот случай, когда военный комендант принял на себя функции цензора кино, показал кинематографистам, что обещанная Министерством внутренних дел централизация системы цензуры в кино так и не стала реальностью в российских условиях и что по-прежнему вершителями судеб картин в стране остаются местные полицейские, а в условиях войны — еще и военные власти.

Но вот грянула Февральская революция, а с ней пришла и свобода: в кино более не было никаких запретов, в Москве не стало известного всем кинематографистам цензора Довгелло, сменившего в 1914 году Б.Б.Шереметева. Довгелло прославился тем, что брал взятки золотыми часами и портсигарами.

После свержения царизма на экраны хлынул мутный поток всякого рода кинолент, в которых под видом разоблачения царской тирании смаковались анекдоты о бывших самодержцах России и их любовных утехах. Тема революции стала самым ходким товаром на кинорынке, что вызвало протесты в среде кинематографистов. Союз работников художественной кинематографии и Объединение кинематографических организаций выступили с предложением создать свою общественную киноцензуру. Но их опередило Временное правительство, которое в апреле 1917 года специальным постановлением восстановило цензуру кинематографических картин, поручив ее вновь аппарату Министерства внутренних дел. Чиновникам министерства было предоставлено право присутствовать на сеансах в кинотеатрах и по своему усмотрению запрещать любые картины «за безнравственность».

Положительно, Россия никак не могла обойтись без цензуры в кино: разница заключалась лишь в том, что при царе судьбу картин решал полицейский, а в демократической России — чиновник Министерства внутренних дел...

Глава из книги «Кинематограф старой Москвы», подготовленной в отделе отечественного кино НИИ киноискусства.

[1] *Циркуляр Главного управления по делам печати МВД от 24 ноября 1901 года (№ 9627). — ЦИАМ, ф. 16, оп. 135, ед. хр. 10, т. 8, ед.хр. 7.*

[2] *«Русское слово», 1908, 12 февраля.*

[3] *«Русское слово», 1908, 15 февраля.*

[4] *«Русское слово», 1908, 9 мая.*

[5] *«Голос Москвы», 1908, 29 апреля.*

[6] *«Утро России», 1911, 10 августа.*

[7] *«Вся Москва», 1910.*

[8] *«Кино-журнал», 1916, № 23 — 24, 25 декабря.*

[9] *«Сине-Фоно», 1911, № 19, 1 июля.*

[10] *«Кино-журнал», 1916, № 23 — 24, 25 декабря.*

[11] *Ханжонков А. Первые годы русской кинематографии. М.—Л., 1937, с. 46.*

[12] *«Сине-Фоно», 1915, № 4, 15 декабря.*

[13] *«Кино-журнал», 1911, № 3, 8 февраля.*

[14] *«Кино-журнал», 1913, № 9, 8 мая.*

[15] *«Сине-Фоно», 1913, № 24, 17 августа.*

[16] *«Кино-журнал», 1914, № 2, 25 января.*

[17] *«Раннее утро», 1913, 2 июня.*

[18] *«Раннее утро», 1916, 22 июля.*

[19] *«Сине-Фоно», 1914, № 9, 1 февраля.*

[20] *«Сине-Фоно», 1916, № 4, ноябрь.*

Т. Шуваева

ПРИЕЗД МАКСА ЛИНДЕРА В МОСКВУ

1913 год. Россия. Газета «Голос Москвы», начиная с № 266 (17/30 ноября) и далее печатает объявления, что в театре «Зон» 3, 4, 5 и 6 декабря состоятся гастроли Макса Линдера и его ансамбля. В № 278 этой же газеты помещены два объявления: «Сегодня 1-я гастроль Макса Линдера», а в программе показа «Унион-театра» на 3 декабря: «Приезд М.Линдера в Москву». Показ этой киносъемки указан и в программе «Кино-Палас» 5 и 6 декабря.

Пребывание Макса Линдера в Москве освещалось тогдашней прессой ежедневно. Газета «Голос Москвы», сообщая о приезде М.Линдера, писала, что «король экрана прибыл, и, как подобает королю со свитой, его сопровождают жена, два артиста, секретарь и импресарио г.Зон».[1]

Макс Линдер рассказал репортерам, что приехал из Петербурга, где его успех в конце гастролей превзошел ожидания. Он не знает, как отнесутся к нему в Москве, но Москву называют сердцем России, поэтому надеется, что и здесь его примут сердечно.

Эта же газета, описывая приезд Макса Линдера в театр на репетицию спектакля «Любовь и танго», отмечала, что на встречу со знаменитым актером собралась вся труппа, что «артистки держали в руках искусственные розы цвета «танго», которыми просто забросали его.

В сохранившейся киносъемке «Приезд М.Линдера в Москву» (к сожалению, это не оригинал) есть кадры выхода М.Линдера из дверей гостиницы, когда он садится в поданные ему сани. Рядом стоят швейцары, и можно предположить, что это гостиница «Метрополь», в которой Линдер проживал во время московских гастролей.

В следующих кадрах этой киносъемки Макс Линдер с актрисой — возможно, это его партнерша М.Митчел — разыгрывают перед камерой сценку, при этом оба время от времени заглядывают в шпаргалку. Судя по всему, именно об этих кадрах газета «Голос Москвы» писала: «М.Линдер целый день занят на съемке своего сценария из русской жизни, где влюбленная в него курсистка продает свою косу, чтобы попасть на его спектакль».[2]

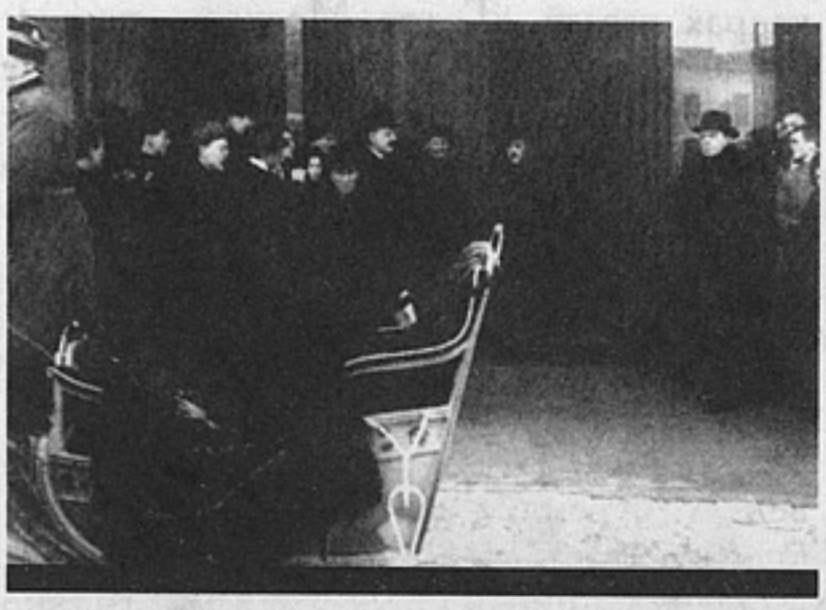
В заключительных кадрах сохранившейся киносъемки мы видим Макса Линдера в санях, запряженных тройкой лошадей, и кинооператора, снимающего приезд тройки на Красную площадь. Кто вел эти съемки, какая фирма, кто был оператором — неизвестно. В справочнике В.Вишневского имеется только указание на дату этой съемки — 2 декабря.[3] А в заметке «Гастроли М.Линдера» напечатано, что «кинематографическая фирма Дранкова намерена снять

для кинематографа комическую сцену, изображающую М.Линдера на русской тройке».[4]

Антэй (этим псевдонимом была подписана статья «Отголоски») весьма ядовито комментирует съемку Линдера на Красной площади: «Макс осматривает памятник седой старины, а затем уморительно бежит за улетающими голубями. Кончена съемка в этом месте, и француз торжественно вступает в Кремль как победитель... в виде забавного клоуна. На святая святых... посягнул».[5]

Вообще реакция российской прессы на выступления Макса Линдера в Москве была неоднозначной, зачастую выражалось негативное отношение не только к актеру как «просто ловкому акробату-эксцентрику»,[6] но и к самому кинематографу, который называли пошлым и мещанским.

И все же приезд Макса Линдера в Россию был большим событием для почитателей кино. Публика встречала своего кумира с восторгом. Для многих Линдер был королем экрана — появилась даже партия «максистов». В журнале «Кино-театр и жизнь» приезд Макса Линдера приветствовался такими словами: «Ты заменяешь нам всеобщее обучение, ты связываешь наше обширное отечество с Западом, ты стоишь у окна, пробитого нами в Европу».[7]



Публикацию кадров киносъемки «Приезд Макса Линдера в Москву», хранящейся в Красногорском киноархиве, подготовила автор заметки, историк кино, архивист Т.Шуваева.

[1] *«Голос Москвы», 1913, № 278.*
[2] *Там же, № 283.*
[3] *См.: Вишневский Вен. Документальные фильмы дореволюционной России, 1907—1916. М., 1996, с. 176.*
[4] *«Голос Москвы», 1913, № 280.*
[5] *Там же, № 283.*
[6] *«Огонек», 1913, № 248.*
[7] *«Кино-театр и жизнь», 1913, № 3.*

В. Баскаков

ЭТО БЫЛИ СЧАСТЛИВЫЕ ДНИ

О московских кинофестивалях

Как-то так случилось, что тот, прежний Московский международный кинофестиваль, гигантский по масштабам, невиданный по количеству стран, в нем участвовавших, вобравший в 60-е годы в свои скромные гостиничные номера, по существу, весь цвет мирового кино той поры, — как-то так случилось, что этот грандиозный праздник кино стал предаваться забвению или, более того, хуле и превращаться в сознании современников в некое сугубо официальное, показушное мероприятие застойного периода.

Почему фестиваль, возникший в 1959-м и завершившийся, как я считаю (не в формально-официальном плане, а в творческом), где-то в середине 70-х, критики и историки кино не связали временно́ и ценностно с нашим же кинематографом 60-х годов, закрепившимся в сознании если не мирового зрителя, то, во всяком случае, мировой кинематографической общественности — критиков, историков кино, режиссеров, продюсеров — такими картинами, как «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Иваново детство», «Судьба человека», «Попрыгунья», «Дама с собачкой», «Мне двадцать лет», «Живет такой парень», «Мир входящему» и еще добрым десятком фильмов, в течение всего двух-трех сезонов удостоенных высших наград в Канне и Венеции, Карловых Варах и Мар-дель-Плата, Акапулько и Локарно, получивших множество почестей от разного рода фондов, ассоциаций и сверхлестные отзывы от виднейших интеллектуалов мира той поры?

Наиболее внимательные и прозорливые зарубежные критики Марсель Мартен, Жорж Садуль, Лино Мичике, Фернандо Ди Джамматтео, Нина Хиббин уже в конце 50-х — начале 60-х увидели, что новые советские фильмы — это не случайное, разрозненное явление, а некое движение мирового экрана. Они сравнивали наш кинематограф с английскими «рассерженными», с итальянским неореализмом, французской «новой волной» — с прорывами в эстетике кинематографа.

Говоря о взрыве нашего кино в 60-е годы, я ни в коей мере не хочу умалять достижения Тарковского и братьев Михалковых, Панфилова и Абдрашитова в 70 — 80-е. Просто я думаю именно о том периоде, когда возник Московский фестиваль, когда он вдруг притянул к себе всю, буквально всю кинематографическую элиту мира.

Ведь это надо еще объяснить, почему вдруг звезды из Франции и Италии, из США и Латинской Америки, из стран «третьего мира» спешно уложили в свои кофры не купальные костюмы последней моды, не только что сшитые у Диора туалеты (хотя Элизабет Тейлор и София Лорен, Лесли Карон и Джина Лоллобриджида, да и не только они, сделали и это), а взяли одежду туристского типа и вдруг двинулись в Москву на новый фестиваль.

Конечно, удобств и кухни «Карлтона» в гостинице «Москва» они не нашли. Не то что моря, но и приличного бассейна — тоже. Они резали тупыми ножами жесткое мясо в ресторане за обедом, но не обращали на это внимания. Им сразу понравился этот шумный, многолюдный, безалаберный фестиваль. Они были восхищены Кремлем, достопримечательностями Москвы и Ленинграда. И их удивила свобода, с которой они окунулись в среду кинематографистов и толпы людей, жаждущих посмотреть кино.

Я, работая над этими заметками, перелистал каталоги первых семи фестивалей и обнаружил, что нет ни одного хоть сколько-нибудь известного деятеля мирового кино той поры, который бы здесь не побывал.

И какие имена!

Что-то я не слыхал, чтобы на других фестивалях Лукино Висконти или Фред Циннеман, Кинг Видор или Чезаре Дзаваттини высиживали как члены жюри четыре фильма в день. Да и вообще мастера, что составляли основу жюри Московского фестиваля, никогда прежде не связывали себя с подобного рода занятиями.

На многолюдном Московском фестивале возникали забавные, даже нелепые ситуации. И это не только известный курьезный случай, когда администратор метался по этажам гостиницы, ища сейф для драгоценностей Софии Лорен; в конце концов в бухгалтерии

он нашел какой-то железный ящик, который можно было открыть шпилькой для волос, и радостно притащил его великой актрисе.

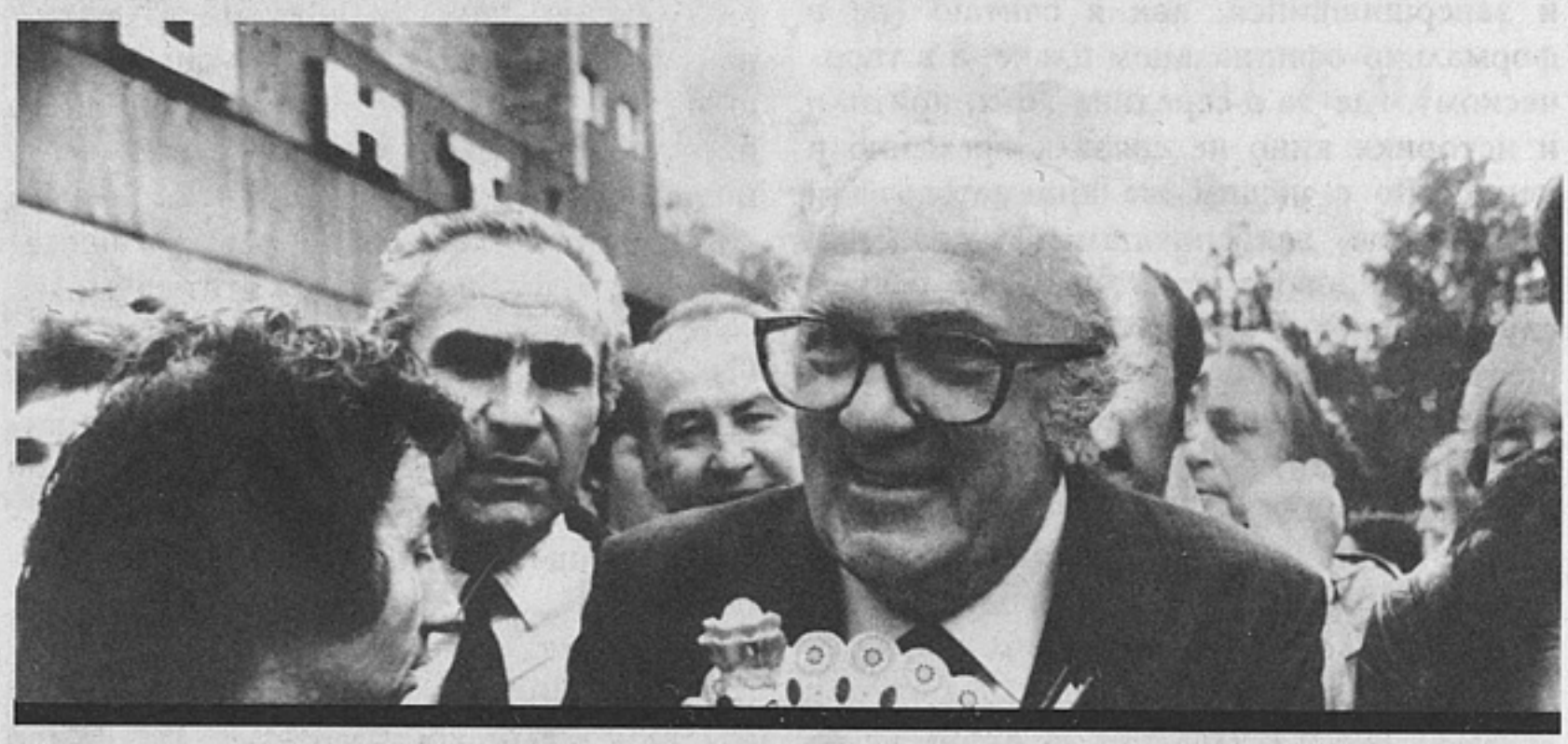
Дирекция не успевала вовремя определять «вес» своих гостей, и даже пресса по понятной для той поры неосведомленности в зарубежном кинематографе не всегда находила «самых великих» в толпе гостей. Я помню, как всех удивило на заключительном приеме появление рослого японца в полном самурайском облачении да еще и с мечом. «Да ведь это же Тосиро Мифунэ!» — разводили руками наши мэтры, знавшие назубок и «Расёмона», и «Семь самураев».

По бесконечным коридорам гостиницы «Москва» одиноко бродил молодой режиссер Джон Шлезингер. А ведь он привез в конкурс фильм «Дорогая». Но ни жюри, ни пресса не заметили эту весьма талантливую картину. И лишь молодая актриса Джулия Кристи получила диплом за лучшее исполнение женской роли. А через год «Дорогая» была удостоена «Оскара», и Джулия Кристи стала мировой знаменитостью, сыграв Лару в «Докторе Живаго».

Но такие случаи были все же редки. Большинство звезд, окруженные поклонниками, без конца выступали в кинотеатрах и Дворцах культуры. Неизгладимое впечатление производили на гостей то́лпы зрителей у кинотеатров, у входа в гостиницы, горячий прием, который им оказывали, когда выходили на сцену Симона Синьоре, Сидни Пуатье и многие другие мастера.

На Московском фестивале происходили замечательные встречи, которые нередко перерастали в дружбу. Очень интересны были и дискуссии, «круглые столы». Наши кинематографисты увидели всех своих кумиров. Обожавшие неореализм, они встретились въяве с Де Сикой и Джерми, Дзаваттини и Де Сантисом, Рози и Лидзани. Можно было посидеть за рюмкой водки или стаканом вина, поговорить «за жизнь» — разве это не счастье для художника.

Польское кино с конца 50-х волновало наших режиссеров и критиков. О нем уже были написаны хорошие книги и статьи. А здесь и Анджей Вайда (он был дважды лауреатом Московского фестиваля), и Кавалерович, и Гофман, и супруги Петельские, и Даниэль Ольбрыхский, и блистательная королева Беата Тышкевич.



Наш Федерико Феллини

Большое влияние на наш экран оказал весь итальянский кинематограф. Поэтому встречи с Феллини, Висконти, Антониони, Дзурлини, братьями Тавиани имели принципиальное значение. Антониони, приехав на один из фестивалей, заболел. Но едва поправившись, встретился с нашими режиссерами и критиками и высказал желание поехать в Ташкент.

А французы? Они здесь были все, как на подбор, — и маститые, и молодые. Здесь Жорж Садуль и Марсель Мартен могли на практике уточнять свои взгляды на судьбы и эстетику советского кино.

Где встречались с гостями? Всюду. В барах, в ресторанах, дома. Гости езди-

ли в другие города страны и там выступали перед зрителями. Наши корифеи были на высоте. Сергей Герасимов угощал коллег своими знаменитыми пельменями у себя дома. В домашней обстановке принимали гостей и Ромм, и Донской, и Григорий Чухрай, и Алов, и Наумов, и Озеров, и Згуриди...

Наши критики и молодые режиссеры показывали новым друзьям Москву, ее парадный лик и ее причудливые улочки, подвалы «неофициальных» художников и аэропортовские квартиры кинематографистов, возили к молодым поэтам, известным на Западе, в их дома в Переделкине и на Пахре. Словом, все успевали за две недели обрасти друзьями, завязать контакты, долговременные и краткие. Возникали и связи иного рода. Ведь Высоцкий и Марина Влади сблизились именно на одном из фестивалей, а Марсель Мартен здесь нашел жену японку.

Тысячу раз права Нея Зоркая в умной полемичной статье «Вчера» и «сегодня» Московского кинофестиваля», когда пишет: «...Фестивальный быт, обычно в Москве суматошный, хаотичный, веселый, опровергает трафарет казенного и регламентированного мероприятия, каким теперь часто изображают Московский кинофестиваль, где будто бы все, от дирекции и жюри до публики, как марионетки, ходили под командами начальства... Верно. Был страх. Чувствовалась слежка. Пытались учить и указывать, с кем говорить, что говорить и как говорить. Но — возможно, в этом-то и заключен феномен той поры, феномен «советского кино от Хрущева до Горбачева», как назвал свою интересную книгу большой друг и ветеран Московского МКФ почетный президент ФИПРЕССИ Марсель Мартен, — в этих неблагоприятных условиях советские кинематографисты проходили школу контактов, встреч, общения».[1]

Конечно, вся эта фестивальная кутерьма беспокоила «кого следует». После VI фестиваля (1969) мне довелось присутствовать на заседании секретариата ЦК, где рассматривалось предложение Ю.Андропова о перенесении фестиваля в Сочи. Москва, дескать, слишком большой город для таких мероприятий. Здесь трудно наладить должный порядок. Мне, как директору фестиваля, тоже было предоставлено слово. Я сказал, что, конечно, в Москве нет моря, но в Сочи нет необходимого зала и лишь одна приличная гостиница (так тогда было), а главное, зрительская база мала. В Москве фильмы показывают в десятках кинотеатров. В Сочи, конечно, можно провести фестиваль, но не такой.

М.А.Суслов, который вел заседание, видимо, был недоволен, что начался спор, прервал дискуссию и сказал, что пусть, дескать, кинокомитет внесет в правительство предложение о строительстве кинодворца в Сочи. На этом заседание закрылось. Кинокомитету были выделены деньги. Составлен проект кинодворца. Но потом дело как-то заглохло. Почему, я не знаю. С начала 70-х я в Госкино уже не работал.

Надо сказать, что уровень конкурсной и, тем более, внеконкурсной программ в Москве был достаточно высок. Победителями на I и II фестивалях были такие достойные фильмы, как «Судьба человека», «Чистое небо», «Голый остров». Казус возник на III Московском кинофестивале. История эта, собственно говоря, известна.

Мне как директору ММКФ удалось еще весной 1963 года в Канне договориться с руководством Ассоциации кинопродюсеров Италии о присылке в Москву только что законченного фильма Федерико Феллини «8 $^{1}/_{2}$». Мастер одобрил эту идею, ему хотелось побывать в Москве. По рассказам его супруги Джульетты Мазины (она была на I Московском МКФ), он знал, с каким восторгом воспринимала московская публика «Ночи Кабирии». Знал Феллини и то, что этот фильм, как и «Дорога», с огромным успехом прошел по всей стране. В советской кинематографической печати к тому времени уже были опубликованы содержательные статьи о его творчестве.

Участие в фестивале итальянского режиссера, который именно в эту пору находился в зените творческого успеха, всемирной славы, поднимало Московский смотр кино на огромную высоту. И это хорошо понимали мастера нашего киноискусства, активно участвовавшие в организации фестиваля и с волнением ожидавшие личной встречи с Феллини, который восхищал всех своим мощным талантом, кинематографической дерзостью, превращавшей профессию режиссера в нечто большее, чем профессия, — это было создание целого художественного

У стен Кремля: Вячеслав Тихонов, Вера Тылова, Станислав Ростоцкий, Людмила Зайцева

мира, философия, толкование творчества, судеб человечества.

Оргкомитету фестиваля удалось подобрать весьма авторитетное жюри. Председателем был Григорий Чухрай. Советское участие в программе было, конечно, неудачно. Отнюдь не фестивальная картина «Порожний рейс» В.Венгерова и весьма слабый фильм «Знакомьтесь, Балуев!» В.Комиссаржевского не украшали конкурс. Лучшие отечественные фильмы этого периода оказались на престижных зарубежных киносмотрах и там получили высокие награды. Но это, конечно, не могло оправдать такое серое участие нашего кино в Московском фестивале, который уже набирал авторитет и лауреаты которого — «Судьба человека» и «Чистое небо» — блистали на экранах мира.

Впрочем, если подходить к участию в московском конкурсе без ложного патриотизма, то ведь не обязательно же получать здесь награды. Но тогда считалось, что обязательно: раз фестиваль проводится у нас — значит, советский фильм должен получить приз. (К счастью, этот стереотип постепенно начал разрушаться. Первой «ласточкой» оказался Ван Клиберн, получивший по настоянию Эмиля Гилельса и Дмитрия Кабалевского Главный приз на конкурсе пианистов имени П.И.Чайковского.)

На III Московском кинофестивале фильм Феллини был бесспорным фаворитом. Более того, поднимал, повторяю, сам наш фестиваль на очень большую высоту. Но... Кто-то из ближайшего окружения Н.С.Хрущева увидел фильм во время конкурсного просмотра и доложил, что «в кругах кинематографистов» «8 $^1/_2$» рассматривается как безусловный кандидат на Главный приз, а на самом деле — это, дескать, формалистическое творение, да к тому же с неясной концепцией. Начались «руководящие» звонки. Зачем пригласили? Неужели ему дадут Главный приз? Нельзя ли в крайнем случае разделить его с каким-то другим фильмом, если уж и не нашим, то из социалистической или развивающейся страны? Или дать Феллини приз за творчество, не упоминая этой картины? Переговоры с «верхами» вели председатель Госкино А.В. Романов и секретарь Союза кинематографистов

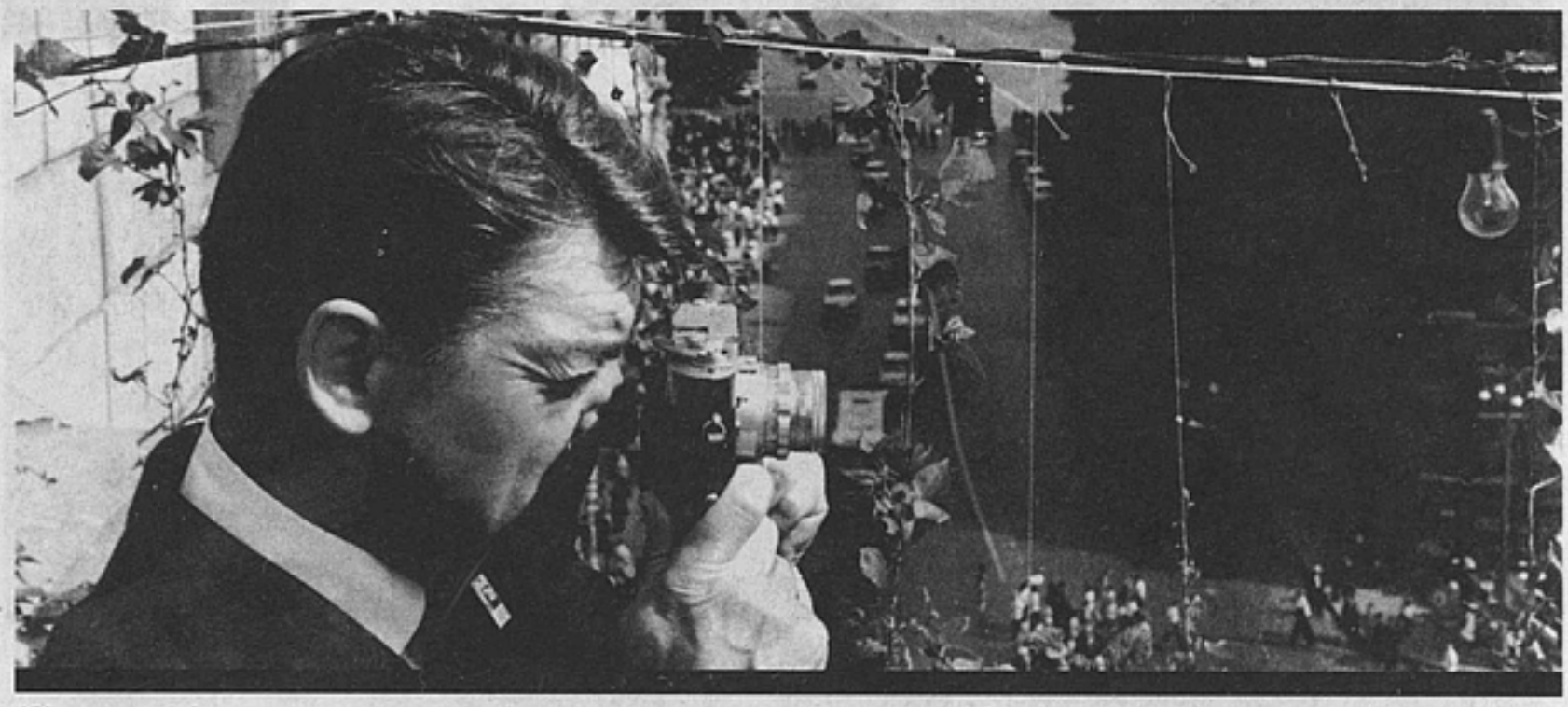
Джина Лоллобриджида в толпе почитателей

А.В.Караганов. Меня, занятого в то время организационными вопросами фестиваля да и к тому же «виновника» приглашения фильма в конкурс, к этим переговорам не подключали.

Но в жюри все шло своим чередом. Григорий Чухрай заявил, что и он, и особенно такие члены жюри, как Стэнли Креймер, Жан Маре, Серджио Амадеи и Сатьяджит Рей, считают невозможными какие-то манипуляции с присуждением наград — надо назвать «8$^1/_2$» и присудить Главный приз Феллини именно за этот фильм. Позиция Чухрая и бескомпромиссное мнение жюри сыграли решающую роль. На закрытии фестиваля в Кремлевском Дворце съездов под бурные аплодисменты был торжественно вручен Главный приз фестиваля Федерико Феллини.

До Феллини эта «подковерная» борьба, конечно, доходила. Но когда Чухрай спорил на Старой площади, Федерико Феллини и Джульетта Мазина сидели в баре на седьмом этаже гостиницы с Сергеем Герасимовым и Тамарой Макаровой и пили шампанское. Великий мастер был оживлен, он с любопытством смотрел на публику, переполнявшую этот бар. Очень спокойно, даже весело он принял приз на закрытии фестиваля. И позже никогда не вспоминал этот казус, казавшийся ему, наверное, даже забавным.

Отношения с США в 60-е были сложные. Шла вьетнамская война. Один из фестивалей американская сторона вообще проигнорировала, ссылаясь на антиамериканский вьетнамский фильм в документальном конкурсе. Но даже на этот фестиваль приехала большая американ-



Жан Маре. Фото на память о Москве

ская делегация, и на московский экран попали такие знаменитые фильмы, как «Беспечный ездок», «Полуночный ковбой», «Маленький большой человек», «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?», «Пять легких пьес», «Бонни и Клайд». Словом, целый новый кинематограф. Приехал виднейший представитель этого нового кинематографа Сидни Поллак. Приехали Стэнли Креймер, Джек Леммон, Сидни Пуатье, Кирк Дуглас, полсотни продюсеров и критиков.

Наш фестиваль, сам того не желая, оказывается, влиял на другие смотры кино. Во время бурного Канна-68, когда Лелуш, Трюффо, Годар сокрушали традиции «буржуазного» фестиваля, на собрании избранных тогда «Генеральных штатов французского кино», которые должны были произвести полную «перестройку» кинематографа, вспоминали Московский фестиваль в качестве примера. И то, что мы считали своим недостатком — суматоху просмотров, обилие стран-участниц, — преподносилось как достижение. Старейший Венецианский фестиваль вдруг тоже заговорил о своей недопустимой элитарности и отменил призы — знаменитые «Золотые львы святого Марка».

Мне довелось вместе с Ларисой Шепитько и Станиславом Ростоцким быть на таком фестивале, где представлялись «Ты и я» и «А зори здесь тихие...», которые зрители смотрели, кстати, очень хорошо. Но жюри на фестивале не было, не было и призов.

Словом, Московский фестиваль в то десятилетие, когда рождались и укреплялись его традиции (размытые или со-

всем потерянные позже), стал такой же своеобразной, яркой страницей истории мирового кино, какой было советское кино 60-х годов, экран оттепели, экран шестидесятников, экран свершений и надежд, кино от Хрущева до Горбачева, как определил его Марсель Мартен, но я сказал бы: от Хрущева до середины брежневского правления...

Кинофестиваль в Москве творчески ненадолго пережил «новое советское кино». Уже во второй половине 70-х он стал слабеть, гаснуть. В 80-е годы того фестиваля, какой был в 60-х, не стало. Был другой, очевидно, как полагали его адепты, соответствующий «новой модели» отечественного кино.

Жюри трех последних фестивалей возглавляли видные деятели мирового кино.

Однако почему-то их решения (это мнение не только мое, но и многих критиков) разочаровывали своим субъективизмом, а нередко вызывали недоумение. Многие весьма значительные фильмы, явно претендующие на призы, не получили поддержки жюри. Казалось, что члены жюри имеют какую-то свою, никому не ведомую программу, свои установки и что главная их цель — быть непохожими на членов жюри всех предыдущих Московских смотров кино, уйти от традиций «старого» фестиваля. Это особенно наглядно проявилось на кинофестивале 1995 года, программа которого была довольно интересна, но главный приз не был присужден, а весьма средний французский фильм получил сразу несколько наград.

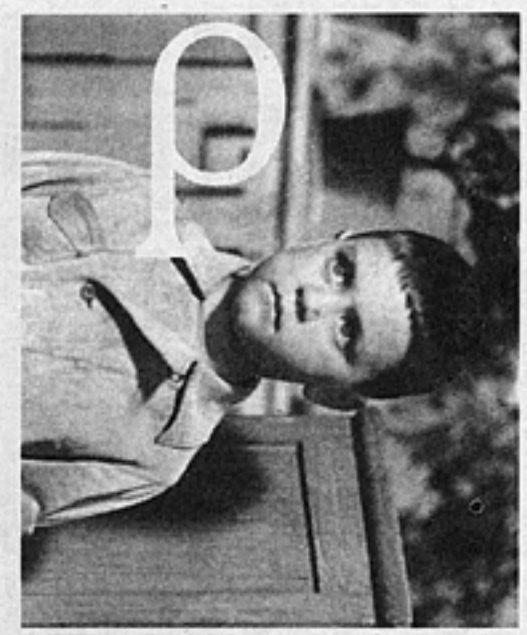
Конечно, ни один из фестивалей не застрахован от ошибок, непредсказуемых решений, разного рода незапланированных казусов. Но все-таки еще одно замечание, вполне дружеское. Сейчас на фестивалях и в Москве, и в Сочи, и в Анапе большую роль играют отборочные комиссии. На тех старых Московских фестивалях, о которых я пишу, тоже были такие комиссии, и в них работали почтенные люди, но они не играли принципиальной роли. И слава Богу! Ну, разве отборочная комиссия тех лет отобрала бы «8 $^1/_2$» или фильмы Анджея Вайды и Иштвана Сабо, получившие главные призы ММКФ. Кое-кто, посоветовавшись «с кем надо», попросил бы дирекцию заменить эти фильмы, «пусть, дескать, такие же хорошие, но другие». Конечно, сейчас ситуация иная, но ведь существуют не только идеологические, но и вкусовые пристрастия.

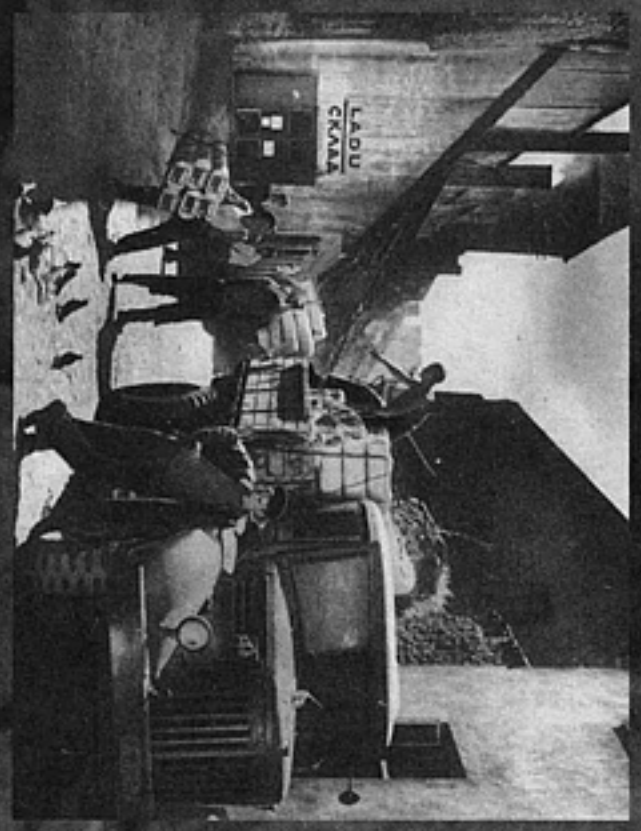
По-моему, сейчас самое важное — возродить (по мере возможности) сам стиль Московского кинофестиваля — размашистый, немного безалаберный, но, безусловно, творческий.

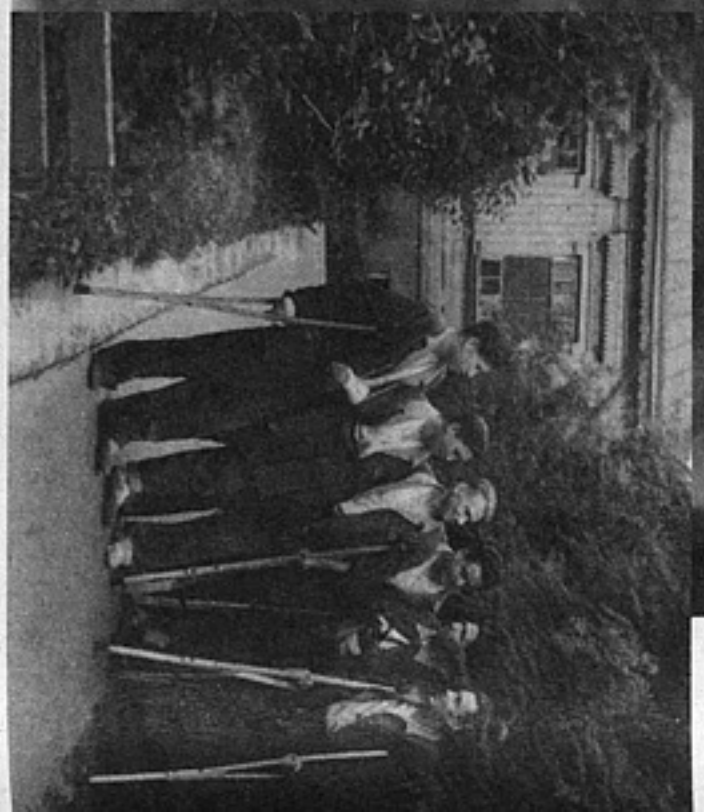
Беату Тышкевич недавно спросили, как она относится к прежним Московским фестивалям. Она улыбнулась и сказала: «Это наша молодость, это счастливые дни...»

[1] *См.: «Искусство кино», 1995, № 12.*

МЕМУАРЫ







Лев Аннинский

КАК Я СОЗДАЛ ОБРАЗ ПОГРАНИЧНОЙ СОБАКИ

Левушка Аннинский в фильме «Подкидыш»

Кино моего детства запросто уложилось бы в стандартный треугольник: «Чапаев» — «Александр Невский» — «Два бойца», если бы в один прекрасный день киношники с «Мосфильма» не явились в наш детский сад.

Почему они явились именно к нам, легко объяснить: наш детсад был тоже «с Мосфильма». Точнее, «при Мосфильме»: ведомственный. Родители все — мосфильмовцы.

Под знаком «Мосфильма» жила вся наша округа — легендарная с кутузовских времен улица Потылиха, головокружительно высотный пятиэтажный жилдом и море бараков вокруг. Рядом жила округа — Дорхимзаводская, с другого боку, ближе к области, — Троицкая, да, собственно, там и была уже «область», то есть деревня, с церковью, переделанной в склад, и гулянками под гармонь каждый вечер. Наш же район был киношный. На поле, где Эйзенштейн громил псов-рыцарей, можно было найти обломок копья или кусок бутафорского щита (через два года война заставила вскопать это поле под огороды).

Поскольку мы жили в тени киностудии, появление киношников в детском саду особого эффекта не произвело. Взрослые что-то скомандовали, мы куда-то побежали. И все.

Вечером мать вместо обычных попреков и понуканий неожиданно отпустила мне порцию ласки: отец что-то рассказал ей с веселым и заговорщицким видом. Тут же выяснилась и причина: оказывается, мне дали роль.

Я плохо понял, что это такое. Я был настолько погружен в свои мечтания, совершенно, впрочем, беспредметные, что все доходило до меня, как сквозь сон (врываясь с криком кого-нибудь из взрослых: «Ты слышишь, что тебе говорят, истукан?!»). Я рассеянно слушал, что говорят, рассеянно делал, что велят, старался избегать оплеух, но плохо понимал логику окружающего.

Мне сказали, что надо идти на студию. Я пошел. Кажется, меня отвел отец. Потом он куда-то исчез, и я оказался в огромном павильоне среди суетящихся, кричащих взрослых; меня все время кто-нибудь хватал за руку и что-то объяснял.

Мне объяснили, что фильм, в котором я получил роль, называется «Подкидыш». Что такое «подкидыш», я не знал, а спросить постеснялся.

Меня вывели на освещенное место, какая-то незнакомая девочка, на голову ниже меня, принялась мне что-то громко объяснять. Что — я опять-таки не понял, но с интересом следил за маленьким острым пальчиком, который выписывал перед моим носом зигзаги.

Потом мне сказали, что начинается самое главное. Какая-то тетя (много лет спустя я ее вычислил — это была сама Татьяна Лукашевич) спросила, могу ли я запомнить и повторить три фразы. О, это было интереснее, чем наблюдать за пальчиком. Это вообще было «мое». Я заявил, что могу запомнить не три, а сколько хочешь фраз, и весь ушел во внимание.

Тетя громко и внятно выдала первую фразу:

— Я хочу быть летчиком!

Я повторил.

— Молодец! — прокричала тетя. — Я хочу быть пограничником!

Я повторил.

Третья фраза оказалась чуть подлиннее, но тоже пустяковая:

— Ну, а пограничной собакой я могу быть?

Тетя кивнула и сказала, что это была репетиция текста, а теперь будет репетиция сцены. Затем она спряталась за ширму и оттуда скомандовала:

— Давай первую фразу!

Я дал.

— Ты еще маленький! — ответила она. — Давай вторую!

Я дал.

— И для пограничника маленький! Третью!

Я выдал третью.

— Собакой — можешь! — разрешила ширма.

Свет погас, и мне велели отойти в сторону.

— А когда же съемка? — спросил я, ничего не понимая.

— Съемка закончена. Ты хорошо сыграл, — сказала тетя. — Иди вон к тому дяде, он тебе что-то объяснит.

Дядя (много лет спустя я и его вычислил — это был оператор Семен Шейнин) подвел меня к большой причудливой машине:

— Это камера. Это окуляр. А это кнопка. Если ее нажать, камера работает.

Я кивнул, дождался, пока дядя отойдет, приник к окуляру, увидел в квадратике задницы декораторов, тащивших какую-то стенку, и нажал кнопку.

«То-то все удивятся, когда обнаружат в картине этот кадр!»

Такова была компенсация за скуку и непонятность процесса съемки. На этом моя карьера киноартиста закончилась.

Через несколько дней вечером отец принес со студии жестяную коробочку с пленкой и большой двухколесный кинопроектор. Позвали соседей, завесили окно, свесили со шкафа простыню, проектор затарахтел, и... на простыне возникла моя круглая физиономия с распахнутыми пустыми глазами и беззвучно шевелящимся ртом.

Бурные восторги были мне наградой. Сеанс длился секунд тридцать. Эйфория несколько больше.

Война перечеркнула все.

Ни отца, ни прежней жизни.

Жестяная коробочка с куском пленки куда-то пропала.

Пропало детство, пропало счастье.

В моей новой жизни, начавшейся после войны, в конце концов возник и фильм «Подкидыш». Сначала вопли «Муля! Не нервируй меня!» — во дворе, потом те же вопли в коридорах университета. Потом моя невеста рассказала мне, что до войны видела меня в кино, что я был противный, и она тогда и представить себе не могла, что выйдет замуж за такого мямлю. Потом картину стали показывать по телевидению, чаще, чаще, понемногу она вошла в состав киноклассики. Теперь уже наши дети выслеживали «Подкидыша» в телепрограммах, садились перед ящиком и, дождавшись сцены в детском саду, в ходе которой реплики девочки-подкидыша были монтажно проклеены моими вопросами, громко кричали:

— Папка, папка! Какой смешной!

Потом, когда дети выросли, все стало повторяться с внуками.

В конце концов ко мне пришли телевизионщики (года три назад), записали очередное интервью для какой-то актуальной программы, а потом состыковали это интервью с кадром из «Подкидыша», выдержав паузу на титре: «Угадайте, кто это».

Угадать, разумеется, было невозможно.

Я решительно не могу признать себя в том шестилетнем мальчике, который таращится с экрана и повторяет остроты, придуманные взрослыми. Хотя остро́ты, надо признать, удачные, вполне в духе времени, когда нужно было хотеть быть танкистом, летчиком или пограничником.

Мне хотелось чего-то другого, я не знал, чего. Я не понимал, почему быть пограничником не смешно, а быть его собакой смешно.

Впрочем, тем диалогом детсадовский эпизод в фильме не ограничивается. После диалога там есть еще общий план, чисто «повествовательный» и для кинодействия почти незаметный: дети шумной ватагой бегут от аппарата в глубь кадра.

Шумная, веселая, азартная, боевая ватага.

Сзади, отстав от всех, нога за ногу, неохотно движется еще одна фигура: плечи опущены, курточка сзади задралась.

Вот это я.

Алексей Баталов

НА ВЗГЛЯД АВТОЛЮБИТЕЛЯ

Алексей Баталов в фильме «Дело Румянцева»

Я езжу по Москве уже сорок с лишним лет и хорошо помню три разные Москвы. Послевоенную, куда я вернулся мальчиком, оборванную, нищую, помаленьку поднимающуюся. Позже — аккуратную, сталинскую, главные улицы которой были приспособлены под спецтранспорт: все машины сторонились с уважением, останавливались, пропуская правительственные лимузины, которые, проезжая, гудели. И — теперешнюю Москву, со всеми ее превращениями...

Когда, к примеру, строился Новый Арбат, шоферы гениально прозвали его вставной челюстью Москвы. Он и сейчас так выглядит: вставная челюсть посреди роскошных, типично московских, уютных улиц. Автомобильная радость от проезда по Новому Арбату, конечно, ни в коей мере не заменяет прежнего наслаждения улочками и переулочками, находившимися на этом месте.

Для людей моего поколения автомобиль значил совсем не то, что для нынешних — не только господ, но и простых граждан. Для нас это было чудом техники, гоночные машины вообще потрясали воображение. Автомобиль был недостижимой роскошью, и я ничем не отличался от всех молодых людей, когда мечтал о своем собственном авто. Мне казалось, что я не доживу до этого времени.

Поэтому первая в жизни премия, которую я получил (по-моему, премия Ленинского комсомола), сразу ушла на покупку автомобиля. И с тех пор я из машины не вылезаю, а их у меня поменялось уже много.

Интерес и тяга к автомобилю, как к сказочной принцессе, оставались всегда. Я и в армии был шофером и дослужился до водителя первого класса. А позже даже учился в автошколе на механика.

Профессионально ездить я начал году в 50-м. Москва все время была у меня под колесами, и я не мог не замечать того, что происходит с ней.

В 50-е я ездил, как царь на именинах, один на всей улице. Можно было гудеть — прохожие смотрели с завистью. Такая картина начисто противоположна сегодняшней, когда все нормальные пешеходы проклинают автомобилистов, а водители ругают и тех, кто идет, и тех, кто едет рядом.

Тогда все было наоборот — так, как Ильф и Петров написали про Америку: пешеход придумал автомобиль, но вскоре был им вытеснен, а тротуары сжались до размеров табачной бандероли. Многие люди, побывавшие в то время за границей, с изумлением говорили о тамошнем обилии машин на улицах. Тогда мы завидовали иностранцам, а сейчас, когда Америка и Европа пришли к нам, это оказалось так омерзительно в реальности.

Хорошо, конечно, что люди в автомобилях имеют возможность выказывать свое богатство да еще при этом и передвигаться. Но лицо города от этого неумолимо меняется. Сейчас по всем переулкам гуськом стоят машины, и для меня, человека ездящего, в этом заключается совершенное и малоприятное сходство с Западом. Раньше не то что пробок — даже машин на обочине не было. И Москва выглядела совсем по-другому — она была уютной и домашней.

Сейчас какая-нибудь симпатичная замоскворецкая улочка даже под снегом не похожа на прежнюю, московскую, потому что кругом полно автомобилей.

Не так-то просто вспомнить в каком-то переулке: «Здесь ходил Пушкин», потому что рядом с историческими особняками стоит двадцать иномарок, десять автобусов и тридцать мотоциклов. Нет, *здесь* Пушкин не ходил, он жил в совершенно другой Москве.

Я еще успел поездить по старой Москве, хотя и не на извозчике. Теперь ее улицы переродились в автомобильные трассы. Спасать улицы от машин так же нереально, как спасать гибнущих китов.

Конечно, город должен меняться, но разрушения и потери, которые я наблюдал и отмечал из окна машины на каждом перекрестке, наверное, невосполнимы.

Однако стоит сказать, что многие улицы, раньше невзрачные и малоприметные, после современной реконструкции стали по-настоящему московскими. Особенно в Замоскворечье и в центре — районах, которые я знаю лучше других. Даже для меня есть заново открытые дома, отрезки бульваров. Конечно, хотелось бы, чтобы по бульварам ездили конки, но... Если не скорректировать планы обновления Москвы, то нашим потомкам, может быть, достанутся лишь маленькие «зоны» той Москвы, которая еще и сейчас является действующим лицом русской классики.

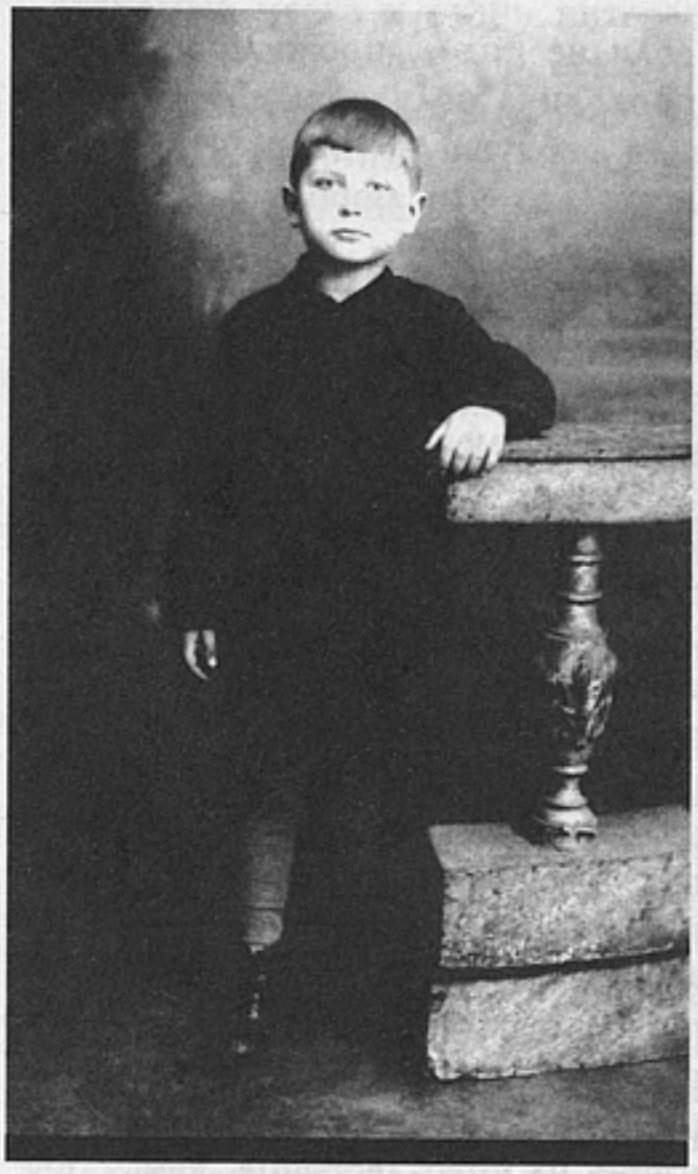
Москва как город для съемок, как город, где работали замечательные архитекторы и жили особенные люди — москвичи, сейчас, надо отдать справедливость, отмывает грязь и разрушение, и ее прекрасное лицо стало помаленьку показываться на свет Божий.

Записала Н.Балынина

Будимир Метальников

О МОСКВЕ — С НОСТАЛЬГИЕЙ

Обитатель зеленой планеты детства



Было время — я любил свой город пылко и трепетно, так, как любят живое существо: страдал от разлуки и млел от восторга при свидании. Мне даже сны о Москве снились. Ничего особенного в этих снах не происходило, просто я бродил по знакомым местам, но сердце сжималось томительно и сладко, как при свидании с любимой. Конечно, такой сон мог присниться только в разлуке, а такое было дважды... И, как в настоящей любви, разлука только укрепляла чувство.

Бывает, что фундамент любви закладывается с раннего детства. Вот как это было со мной. Мне было года четыре, когда я впервые уехал из Москвы с родителями в Сочи. Уезжали с шиком — в мягком вагоне, что я и проверил специально и неоднократно своей головенкой.

— А почему стенки мягкие? — удивлялся я.

— Потому что вагон так и называется — мягкий, — смеялись родители.

Возвращались в обыкновенном плацкартном, поздним вечером. Мама заранее поставила меня у окна — смотри, мол. Сначала смотреть было не на что — за окнами стояла беспроглядная темень. Электричества тогда (это 1929-й или 1930 год) ни в поездах, ни на малых станциях еще не было, а дрожащие огни печальных деревень, видимо, уже погасли за поздним временем.

И вот в этой тьме на моих глазах сотворилось чудо — темное небо стало светлеть, светлеть, пока эта холодная и неурочная заря не заняла половину горизонта.

— Что это? Что это? — ерзал я в нетерпении.

Вскоре феерическое море огней распахнулось перед моими глазами, и по вагону покатилось:

— Москва... Вот она какая — Москва-матушка... Ну, слава Богу, доехали...

Оказалось, не один я приник к окошку, у каждого стояло по нескольку человек, чтобы полюбоваться невиданным зрелищем. Может быть, с тех пор и запало в памяти: Москва — это чудо, волшебство.

У меня в детстве, как и у Маленького принца Сент-Экзюпери, была своя планета, очень зеленая. Это был мой двор. Если вы помните картину Поленова «Московский дворик», то сможете представить и мою планету, ибо мой двор мало чем отличался от поленовского. Даже церковь очень похоже возвышалась над куполами лип на заднем плане. Кроме лип там были и другие деревья, названия которых я запомнил с раннего детства, — тополь, ясень, вяз. А еще там цвели яблони, груши, вишни, сирень, жасмин, жимолость, и весь двор зарос веселенькой травкой-муравкой, на которой было так хорошо валяться и кувыркаться.

И почти каждый день двор являл какое-нибудь новое чудо — то радостно вспыхнут желтые одуванчики, то прилетят бабочки, симпатичные мохнатенькие шмели или майские жуки, которые так таинственно шуршали в спичечной коробке. А однажды — вот уж чудо из чудес! — мы увидели в зарослях жимолости гнездо с крохотными яичками зеленоватого цвета.

А воздух в этом зеленом оазисе Замоскворечья (подобных дворов было немало вокруг) был такой — никакой дачи не нужно. Может быть, поэтому мы, малышня, завидев в переулке редкий по тем временам грузовик, гурьбой устремлялись за ним — не поверите зачем! Чтобы понюхать выхлоп. То ли бензин в те времена был другой, то ли этот, отличный от окружающих запахов, казался сам по себе экзотикой?

Людям моего поколения, которые полжизни, если не более, прожили в коммуналках, понятно, что основная ребячья жизнь проходила во дворе, домой являлись только есть и спать. Взрослые сами гнали ребятню во двор, чтобы не путалась под ногами в тесных коридорах и комнатах. Так что любовь к отчему крову была неразделима с двором.

По мере того как я подрастал, расширялись и границы моей планеты. Сначала в них вошли ближайшие улицы — Якиманка, Полянка, Ордынка, кинотеатры «Авангард» (там теперь здание МВД), «Ударник» (слава Богу, на месте),

ЦПКиО имени Горького с его катками и аттракционами. Далее Воробьевы горы, центр, словом, постепенно планетой становилась почти вся Москва. Мы бегали смотреть, как работали гранильщики, обрабатывая гранитные плиты для набережной, лазали под недостроенными еще Каменным и Крымским мостами, с нетерпением ждали, когда откроется метро. И что же это было за удовольствие для десятилетнего пацана — протыриться в метро и до умопомрачения кататься вверх и вниз на чудо-лестнице, как в стихах того времени именовали эскалатор. Сегодняшним ребятам такое и в голову не придет.

Это розовое счастливое детство оборвалось в один день — арестом родителей. Черный смерч сорвал меня с моей любимой планеты, из детства и погнал по детским домам.

Вот когда мне стала сниться Москва! Вот когда я почувствовал, что просто жить в Москве — уже счастье! Сначала я попал в специальный детдом для детей репрессированных. Потом власть решила, что такая концентрация будущих врагов народа — известно ведь, яблоко от яблони недалеко падает — опасна.

Эти спецдома расформировали, и нас, группу в семнадцать человек, сначала сунули в другой детдом, где мы, враженята, иначе нас и не именовали, хватили лиха. Наконец, нас перевели еще в один дом, где мы оказались в старшей группе, состоящей из москвичей и ленинградцев. Остальные — малышня, жертвы голода, разразившегося на Украине после коллективизации. И вот долгими зимними вечерами мы любили поспорить, чей город лучше.

— А у нас Кремль!
— А у нас Петропавловская крепость!
— А у нас метро!
— А у нас Кронштадт!
— И Нева!
— А у нас Москва-река!
— Ха! Да по сравнению с Невой это ручеек!

После этого оппонент мог и в глаз получить.

Конечно же, в этих объяснениях в любви к родному городу сублимировалась тоска по родителям и по разрушенной жизни. Но отчего же я, когда вернулся в Москву через два года, стал целыми днями кататься то на трамвае, то на троллейбусе от одной конечной остановки до другой? Так радостно было узнавать знакомые места и очень интересно разглядывать те, где ранее не был. Да и пешком хожено было немало, особенно в центре. Тоже сублимация? Скорее всего, ибо от прежней жизни мне остался только мой двор, из которого я вырос, как вырастают из детской одежды, да Москва, которой хватало для любви. Родителей уже не вернешь, понимал я, хорошо, что хоть город мне остался...

Через два года загрохотала война, и быстро — непостижимо быстро! — немцы оказались под Москвой. Неужели возьмут?! Об этом даже не хотелось думать, такое в голове не укладывалось. Особенно жутковато стало после знаменитой паники 16 октября, когда вместо более или менее организованной эвакуации началось беспорядочное бегство. Мне только что исполнилось шестнадцать, несколько дней назад я получил паспорт. Завод «Калибр», на котором я работал, эвакуировался. Как быть? Эвакуироваться? Оставаться?

Я жил уже совершенно один, и никто меня не мог принудить ни к какому решению. Я сам должен был определять свою судьбу. И определил — остаюсь в Москве, будь что будет с ней и со мной. В крайнем случае, думал я, вряд ли Москву сдадут без боев, вот и присоединюсь к войскам, а может, и в армию возьмут. К этому времени я окончил снайперскую школу, в которую из чисто детской любви к оружию записался еще до войны, учась в техникуме. Вот и кстати окажется, надеялся я. Слава Богу, до этого не дошло, Москву отстояли и без моей помощи, и какая же это была радость! Какой праздник на душе!

Но вот пришел и мой срок, мой час, и меня призвали в начале 1943 года в армию. Сначала я попал во 2-е Московское военно-пехотное училище и вдосталь наползался по-пластунски по снегу и грязи, чуть не каждый день атакуя деревню Мазилово (ныне район Москвы). Но вот досада, ни разу мне не удалось сходить в увольнение в город. Слишком уж я был строптивым солдатом, избаловавшись в своей дворовой и детдомовской вольнице, так что увольнение мне не светило. За эту же строптивость я был переведен в только что формировавшуюся 9-ю Гвардейскую воздушно-десантную бригаду. Еще целый год я прожил в лесу под Раменским, а в Москву так ни разу и не выбрался. А так хотелось пройтись по городу в военной форме!

Ну, а потом фронт, тяжелое ранение, госпиталь. Еще месяца за два до выписки врач сказал мне, что я останусь инвалидом и меня демобилизуют по ранению. Когда возвращение в Москву стало реальностью, она снова стала являться мне в снах. Мне снилось, как я вхожу в свой 1-й Бабьегородский переулок, а он вдруг оказался заасфальтированным. И так меня это почему-то обрадовало! (Когда же лет через десять его и в самом деле покрыли асфальтом, я остался к этому абсолютно равнодушным.) Я встречался в этих снах со знакомыми ребятами, с которыми дружил и не очень, но все равно видеть их было радостно. Увы, половина из них не вернулась с фронта. А однажды я увидел маму — после долгого-долгого перерыва: будто я вхожу в свою комнату, а мама уже ждет. Она обнимает меня, гладит по голове, целует, а я снова ощущаю себя маленьким ребенком, уютно защищенным материнскими руками, и мне так хорошо... Кажется, я проснулся в слезах... И долго меня мучил вопрос: почему же я так редко вижусь с мамой,

хотя бы в снах? Видимо, в подсознании я уже смирился с тем, что больше никогда ее не увижу. Так и осталась мне от всего прошлого только Москва. Во сне и наяву.

Этот день я запомнил на всю жизнь — 14 октября 1944 года. Я приехал в Москву. Был Покров, с неба валилась мокрая смесь дождя и снега, но на душе у меня было солнечно — я снова в Москве! И хотя сразу же я увидел с болью в сердце, какой серенькой, измученной выглядит моя Москва — серые облупившиеся стены, серая изношенная одежда, серые уставшие лица, — зато слышал я в небесах и фанфары, звучавшие в мою честь. Встречай, Москва, своего любящего сына, своего воина, ты видишь — я вернулся!

Не увидела, не услышала, просто не заметила. Никому я в этой Москве не был нужен! Такого острого, беспросветного одиночества я еще не испытывал. Когда-то были дом и родители, позже детдом и товарищи, потом 2-я пулеметная рота («Вспомню я пехоту и родную роту» — для меня не пустые слова), затем госпиталь, где рядом свой брат-калека, и вдруг пустота вокруг. В эту пору юности (мне только что стукнуло девятнадцать) больше хлеба, больше тепла, больше одежды человеку нужны сверстники, общение с кем-то. Но двор мой опустел, кто погиб, кто еще в армии или в лагере (воровской был мой двор, каждый второй парнишка попадал в тюрягу). Один старый друг умер от туберкулеза, от второго я отвернулся сам — не мог я, фронтовик, простить ему, что тот всю войну прокантовался в тылу, специально переходя с помощью родственничков из одного военного училища в другое.

Второй раз в госпитале. 1945

Итак, все вокруг чужие, где же свои?

Как-то я встретил одну старую знакомую моей матери, она даже состояла с нами в некотором родстве (кажется, была двоюродной сестрой жены маминого брата). Раза два, еще в далеком детстве, мы были у них в гостях. Она очень участливо расспрашивала меня о том, что со мной случилось после ареста родителей, потом пригласила в гости. У нее была дочь, моя ровесница. Я пришел, увидел компанию студентов, которые обсуждали стихи Симонова, игру Марецкой и Плятта, кажется, в «Госпоже министерше», а главное, хохотали, как сумасшедшие, понимая друг друга с полуслова. Я сидел там дурак дураком и не понимал, отчего им так весело. Ведь еще шли тяжелые бои на Одерском плацдарме, каждый день убивали людей, а им все нипочем. И я ушел с тем, чтобы больше никогда не приходить сюда.

И вдруг нашелся мне ровесник, фронтовик, безногий инвалид на костылях, товарищ по детским играм. В свое время родители не велели мне с ним водиться — он считался нехорошим мальчиком. Теперь же он стал вором-профессионалом, лихо соскакивавшим с трамвая на одной ноге — цирковой номер!

К этому времени я обнаружил три слоя, на которые в общих чертах можно было разделить москвичей. Первый — чиновно-министерско-генеральский. Отличительным знаком его были черно-бурые воротники на женщинах и белые фетровые бурки на мужчинах. Сюда же, подражая в одежде, примыкала и торговая мафия, которая — свидетельствую — начинала пышно расцветать в столице. Этот слой был мне недоступен, да и презирал я его со всем пылом юношеского максимализма.

Второй слой составляла трудовая рабочая Москва. Тут формой одежды были телогреечки, старые довоенные пальтишки и неизменные платки на головах у женщин или береты на девушках. К этому времени у меня было уже две рабочие специальности — токарь и электромонтер, но инвалидность не позволяла мне к ним вернуться. Что за работник с одной рукой?

И, наконец, третий слой, самый близкий мне если не по душе, то по социальному статусу — инвалиды, они же рыночные барыги, и ворье с приблатненной шпаной. Этого слоя я опасался, хотя и довелось так или иначе пообщаться с ним, главным образом, якшаясь с Костей.

Надо было думать о своей дальнейшей судьбе, о работе. Но в собесе мне предлагали курсы бухгалтеров, работу агента по снабжению, должность сторожа или выучиться на полотера. С ума они сошли, что ли?! Неужели я уцелел на фронте и вернулся в Москву, чтобы стать бухгалтером или полотером? Да лучше удавиться!

Ну, хорошо, а дальше-то что? А ничего — тьма, беспросветность, нищета и голодуха. Черт подери, да есть ли мне место в моей Москве? Кто я такой? Для чего я уцелел в мясорубке войны? Как мне жить и для чего? Ответов не было, и так наступила, быть может, самая черная полоса в моей жизни. Москва оказалась мачехой, если и не очень злой, то абсолютно равнодушной. А равнодушие в ответ на любовь ранит всего больнее...

Кое-как пробежал я свою черную полосу и обрел наконец замечательных друзей. Помните, как я ушел из компании хохочущих студентов? Так вот теперь и мы собирались чуть ли не ежедневно и хохотали с утра до вечера, ловя намеки на лету. Это общение восполняло мне все, чего у меня не было. А не было у меня ничего — в комнате моей стоял матрас на кирпичиках, все, что было у меня из одежды, я носил на себе, и у меня вечно сосало под ложечкой от голода. Но все это было ерундой, потому что я увидел на горизонте маяк, к которому решил плыть, невзирая ни на что. Это был ВГИК. И я доплыл.

Кстати сказать, весь мой курс поступил на сценарный факультет без поддержки какой-либо мохнатой руки. Ну, разве что позже появился у нас сын Г.Александрова. (Вскоре его посадили, как и М.Калика.) На нашем курсе объявились два иностранца — один Ф.Даниель, другой Х.Сантов. Мы довольно быстро подружились, и я немало поводил их по Москве, показывая ее красоты или просто шатаясь по улицам. И как-то незаметно Москва снова оказалась замечательным городом, которым так приятно было хвастаться. Старая любовь стала воскресать.

Не стану рассказывать о годах учебы и первых шагах в кинематографе. Они были весьма благополучными для меня, как и для многих моих коллег по ВГИКу — Чухрая и Ростоцкого, Кулиджанова и Рязанова, Ежова и Соловьева, Ольшанского и многих других, кто начинал в те годы.

На дворе начиналась хрущевская оттепель, Москва стала открываться для иностранцев. Да еще как! Что творилось во время открытия Фестиваля молодежи и студентов в 1957 году — вся Москва выплеснулась на улицы, встречая гостей. Какие прекрасные лица оказались у москвичей, какие улыбки! И все это искренне, от души, без какой-либо пошлой комсомольской заорганизованности (об этом говорит тот факт, что этот энтузиазм сорвал шествие и задержал официальное открытие фестиваля на несколько часов). Гости видели это радушие, эту искренность и были тронуты. И как я гордился моими согражданами, как я любил их и себя, москвича! Одним словом, гармония прежней любви не только восстанавливалась, но и вышла на более высокий уровень.

Когда в этом храме любви пошли первые трещины? Трудно сказать, тут много причин. В отношениях с Москвой у меня оказалось немало чисто советского,

патриотического. Это закладывалось во мне с раннего детства — я был очень начитанный советский мальчик. Меня воспитывали «Пионерская правда», любовь к Чкалову и Папанину, Гризодубовой и Кренкелю, ко многим другим советским героям. Я радовался, что живу в одном городе со Сталиным и даже могу видеть его на демонстрации и видел раза три!

Знаете каким был самый неотразимый аргумент в наших детдомовских спорах о Москве и Ленинграде?

— А у нас Сталин живет!

И все! Против такого аргумента не попрешь. Тут даже кулаком не воспользуешься. Мыслимое ли дело на такой аргумент ответить кулаком — даже мы, мальчишки, понимали, чем это пахнет.

Воспитывали меня, как и многих, и замечательные советские песни. Например, «Утро красит нежным светом стены древнего Кремля». Было дело — оказался я как-то ранним утром накануне праздника на Каменном мосту.
(А пошел я-таки в сторожа, чтобы окончить вечернюю школу. Это было после ночного дежурства.) И вдруг из репродуктора грянуло: «Утро красит...»,
и я увидел, что, действительно, красит нежным светом эти самые стены, услышал тугой праздничный трепет многочисленных флажков, украшающих мост,
и какой-то восторженный порыв вдруг поднял меня над моим голодным, скудным бытом. И я, как, может быть, никогда раньше, вдруг почувствовал, что все это мое: утро, Кремль, Москва, сердце родины моей. Я запомнил это мгновение, остановил и закрепил в своей памяти, потому что оно было прекрасным. Вот так-то...

Ну, а по мере того, как я взрослел, седел, может быть, даже и умнел, советский прах начал облетать с меня. Не хочу сказать, что до конца, не могу и не собираюсь отказываться от своего прошлого. Этот нигилистический анархизм и ажиотаж, когда все прошлое проваливается в некую черную дыру, мажется одной черной краской, не для меня. Но и дорогая мне раньше Москва, которую Гришин объявил городом коммунистического будущего, все чаще и чаще стала представляться мне в неприглядном виде.

Я начал с того, каким волшебным городом увиделась мне столица в раннем детстве. А посмотрите-ка на нее из окна поезда или электрички — это же сплошная свалка и мерзость! Какие-то покосившиеся, почерневшие от времени корпуса с выбитыми окнами, чудовищно захламленные дворы, где больше ржавого железа, чем свежих изделий, бараки, трущобы. Таких городских окраин не видел я ни в Европе, ни в Америке. Разве не обидно? Раз занесло меня не то в Свиблово, не то еще в какой-то новый район, и я ахнул: да какая же это Москва? Серые блочные или панельные дома, повыше ли, пониже, но все на одно лицо. И лицо это выглядит скучным, невыразительным, убогим до отвращения.
Не жилье, а жилплощадь для рабсилы, фаланстеры развитого социализма.

Ну ладно, это архитектура, инерция хрущевской борьбы с архитектурными излишествами, но и люди на улицах уже не те. Все чаще и чаще стало слышаться обращение: «Мужчина», «Женщина». «Последних» в очередях — а какие появились очереди! — не стало. Какая-то жлобская фанаберия потребовала, чтобы последний в очереди именовался «крайним». А как-то я услышал в троллейбусе:

— Какой я тебе гражданин? Ты мне прокурор, что ли?

На Валдае

Понятно, что лексика эта пришла с юга, и совсем не от лиц «кавказской национальности», но почему же москвичи подчинились этому жлобству и приняли этот лексикон?

Все это резало ухо и глаз, отчуждало. Общественная атмосфера после надежд хрущевской оттепели становилась удушливой и отталкивающей. Хотелось найти какое-то убежище от всей этой фальши и давиловки. И я нашел его почти инстинктивно, даже не предполагая, что именно тут и окажется мое убежище. А нашел я его в маленькой деревушке на Валдае. И прожил там двадцать пять счастливых и благословенных лет (в смысле летних сезонов, а не годов).

Парадокс, но я обрел маленькое поле свободы в самом несвободном месте страны — в деревне! Тут жили иные люди, менее образованные, хуже одетые, кто поумнее, кто поглупее, похитрее и попроще, но угадывалась в строе их души какая-то немосковская глубина. Конечно, годы, проведенные в агрогулаге, не могли пройти бесследно, какие-то искажения старой крестьянской морали случались (например, доводилось слышать чисто гулаговское: «Э, нет, это ты помри сегодня, а я — завтра»), а все же большинство так и не согласилось с колхозно-советской властью до конца, душа противилась. Этот протест в деревне угадывался больше, чем в городе Москве.

А еще было у меня на Валдае благодатное общение с тем, что уже никак не подчинялось идеологической обработке, — с землей, водой, небом и лесом. И с каждым годом это живительное общение становилось все необходимее. Жизнь на Валдае стала интересней столичной настолько, что ради этого счастья я стал пропускать Московские кинофестивали и даже поездки за границу, ранее такие желанные.

Так я обрел новую планету, новую родину взамен Москвы.

А последние годы мне кажется, что я живу в чужом, а иногда и враждебном городе. В нем чужая власть, чужие люди, чужие нравы. И очень много чужих слов на вывесках и в газетах. Инсталляции, презентации, тусовка, сексуальные услуги, снятие порчи (понимай, что за те же деньги и наведение?), мгновенное излечение от запоев, интимная жизнь звезд. И море, океан вранья о вампирах, ведьмах, оборотнях и политиках (а может, это одно и то же?). По телевидению — невыносимая попса, реклама и дурацкие шоу. (Вот и я употребил нерусское слово, ладно, пусть оно мне простится хотя бы за то, что приложил его к слову «дурацкое».)

Не стану углубляться, но не могу не упомянуть стрельбу на улицах, наглость мафии и коррумпированность властей.

Где ты, моя старая, добрая любимая Москва? Ау! Отзовись! Нет ответа.

И тут мне слышится злорадный голос:

— А-а! Не нравилась тебе старая власть? Ну, так теперь попляши под дудку новой. Хавай, хавай, что заслужил!

Неужели и в самом деле заслужил? Но я не хочу это хавать и не стану плясать под новую дудку. Да и не новая она вовсе, а та же старая, только мелодия слегка переменилась. И дует в эту дудку старая номенклатура с партийными билетами, без которых они в эту самую окаянную номенклатуру вовек бы не попали.

Более всего мне хотелось бы прожить остаток дней без боли в сердце за все эти дела, без несчастной общественной заангажированности, сопровождавшей меня всю мою уже не короткую жизнь. Торчат, торчат из этой ангажированности старые советские ушки и будут торчать до самой смерти. Ну и пусть!

Не без зависти смотрю я на нынешний молодняк, который обходится без этой ангажированности. Плевать им и на власть, и на политику, у них свои проблемы и трудности, но все же мир и будущее видится им прекрасным и заманчивым, не то что нам, старикам. И, конечно, они правы, и моя писанина покажется им старческой воркотней и брюзжанием. Ну и ладно. Извините. Больше не буду.

P.S. А может быть, и буду. Потому что я тоже прав. Хотя и ворчу, и обижаюсь. (Ведь обижаются только на того или на то, что любят.) Короче, серчаю я на мою Москву. Хотя и помню — мужик на барина три года серчал, а барин не знал.

В. Черных

МОСКВА БЬЕТ С НОСКА

Конечно, я люблю Москву. Люблю как провинциал, который впервые увидел Красную площадь, памятник Юрию Долгорукому на цветных фотографиях в журнале «Огонек». А когда приехал, увидел воочию, то поразился: надо же!

Но у меня нет своих Чистых прудов, как у Юрия Нагибина. Я всегда жил на окраинах, в районах новостроек, и бываю в центре столицы, наверное, не чаще, чем жители Калуги или Рязани.

Я живу в Москве тридцать шесть лет, но так и не стал москвичом. Я — красногородский. Есть такой районный городок Красногородск в Псковской области, где я вырос. Он раньше назывался пригород Красногородский: не деревня уже, но еще и не город. Было и такое обозначение в России. Это родина моей матери и моя родина, а отец мой из Сибири.

У меня нет московской легкости. Мой дед, уходя в лес, брал нож, топор, небольшой запас еды — всякое может быть. Я, собираясь на «Мосфильм», как будто собираюсь на извоз, заполняю портфель необходимым минимумом, который может пригодиться: бутерброды, термос, лекарства, электронная записная книжка, зажигалки, сигареты, паспорт, водительские права, мосфильмовское удостоверение, ключи от машины, ключи от квартиры и обязательно какое-то оружие: в Москве стало опасно даже днем.

Немосквича от москвича отличает предусмотрительная осторожность. Я сразу — и зимой, и летом — отличаю коренного от нового москвича. Зимой я надеваю теплые ботинки, теплую куртку, мохеровый шарф, шапку из овчины, хотя езжу в основном в машине, в которой становится тепло после десяти минут прогрева двигателя.

Коренной москвич привык жить налегке. Легкая одежда, легкая обувь. Даже в суровые московские морозы надо только добежать до метро или троллейбуса. В провинции короткие, до колен куртки в свое время называли «москвичками». Длинные зимние пальто на ватине или с меховой подстежкой не нужны Москве, и когда я вижу в Москве очень упакованных мужчину или женщину, я точно знаю, что это или приезжие, или новенькие москвичи. Я абсолютно убежден, что из почти десяти миллионов жителей Москвы москвичей наберется две-три сотни тысяч, остальные — провинциалы, вроде меня, живущие в Москве со своей провинциальной психологией, привычками, даже с другим генетическим кодом.

Москвичи, наверное, не такие, как все русские. К москвичам во всех углах России относятся с подозрением, москвичи раздражают нигилизмом, умением приспосабливаться, быстротой реакции, беспечностью и бойкостью, которые привлекают к ним женщин и рисковых людей.

Коренных москвичей не было в Политбюро ЦК КПСС, да и Генеральными секретарями москвичи никогда не становились. Забирая власть, на ключевые посты ставили своих, то бывшие петроградцы — все-таки там произошла революция, — то почти тридцать лет правили русские украинцы — Хрущев и Брежнев, с Юга — Горбачев, с Урала — Ельцин. Почему-то Москва не выдвигала общенационального лидера. Впервые за много лет таким стал Лужков, коренной москвич, но если он решит вступить в гонку за президентское кресло, ему придется туго именно из-за того, что он коренной москвич. Это феномен Москвы. Тех, кого любит или хотя бы уважает Москва, не любят и относятся к ним с подозрением в провинциях России.

Москва всегда пугала своими размерами, бедовыми людьми, которые могли обворовать и обмануть. Москва, как самый крупный город страны, притягивала самый разный люд, в Москве было легко затеряться. Но невзлюбили Москву в основном в советское время. Из Москвы шли распоряжения, которые ни с того ни с сего вдруг меняли жизнь людей. Запрещали собственность и сбивали в колхозы. Москва назначала начальников, причем не из местных, чтобы не жалел своих и был беспощаднее.

Россия голодала, а в Москве всегда была еда — за деньги или по карточкам. И поэтому все стремились в Москву. Найти работу, закрепиться, получить койку в общежитии, потом комнату в коммунальной квартире, а к концу жизни, возможно, или построить кооперативную, или получить квартиру от Моссовета — программа миллионов приезжих. В Москве можно было купить колбасу и мясо. Молодежь этому сейчас уже не верит, но в Калуге и в Рязани не было колбасы, и за нею ездили в Москву. И хорошие импортные ботинки можно было купить только в Москве, и колготки, и входящие в моду женские сапоги. Москвичам завидовали.

Режим не мог накормить и снабдить всю страну. Я не знаю, почему все-таки снабжали Москву. Может быть, потому, что в закрытые распределители не могли прикрепить сотни тысяч чиновников, а может быть, боялись, что москвичи однажды сговорятся и взбунтуются. И остановится метро, погаснет свет, перестанут поступать вода и газ. Большевики, наверное, все-таки помнили, как все начиналось. С бомб под кареты царей, с бомб под царские поезда, с баррикад на Красной Пресне. Они не хотели повторения.

Каждый новый житель Москвы проверялся спецслужбами. В Москве можно было поселиться только двумя способами: по постановлению ЦК и Совета министров, Моссовета, если переводили на работу в Москву, или женившись или выйдя замуж.

Коренные москвичи не любили тяжелых и вредных работ. Их никто не любит. Но на стройках, химических заводах, в литейных цехах, на хлебозаводах, автомобильных конвейерах надо было кому-то работать. И правительством для поддержки тяжелых производств был открыт лимит до ста тысяч временных прописок в Москве. Отсюда пошли лимитчики, или «лимита». Когда я писал сценарий «Москва слезам не верит», то не случайно подруг из общежития определил работать на хлебозавод, стройку и капролактановый комбинат.

А замысел сценария возник из реальной ситуации. У тогдашнего заместителя главного редактора «Литературной газеты» А.С.Тертеряна, отца моей приятельницы, была домработница Карина, по паспорту Екатерина, но имя Карина казалось ей более красивым. Раньше она работала на заводе керамической плитки, но ее уволили и лишили прописки. Она ездила на танцы в Сокольники и, знакомясь, представлялась дочерью Артура Сергеевича. Он, боясь потерять домработницу, разрешил ей давать ее

знакомым свой домашний номер телефона. У Карины был поклонник, хоккеист Гурин, в сценарии он Гуров. Я надеюсь, его не оскорбит это упоминание, прошло ведь больше тридцати лет. К тому же не он обманывал, а его обманывали. Все это происходило на Новопесчаной улице, в сценарии действие перенеслось в высотку на площади Восстания, а квартира заместителя главного редактора превратилась в квартиру профессора Тихомирова. Это фамилия моего дяди, сапожника, который вырастил меня, и жил я в его доме в Красногородске на улице Больничной, в доме № 32.

Фильм «Москва слезам не верит» критика объявила социальной фантастикой, сказкой, историей о Золушке. Часто меня спрашивали, правда ли эта история трех подруг в Москве. Обычно я отвечал: это правда, но не только правда и не вся правда. Правда, потому что я сам, как героини фильма, приехал в Москву из провинции и кое-чего добился в Москве. Я знаю сотни благополучных и стремительных карьер в Москве, я знаю многих, нашедших свое счастье в Москве. Знаю и другие судьбы, но сценарий написан по определенным правилам. Это начало и конец истории трех героинь, в начале их жизни и через двадцать лет. Главная героиня засыпает работницей и просыпается директором комбината. Карьера сделана за кадром. Только какой ценой? Если она играла по правилам своего времени, то должна была спать со своими начальниками, и чем выше положение любовника, тем стремительнее женщина проходила по служебным ступеням, потому что советские начальники получали небольшие зарплаты и с любовницами обычно расплачивались за государственный счет: более выгодной работой, зарубежной туристической путевкой, квартирой. И еще надо было играть в партийные игры — быть членом парткома, райкома, обкома, а если повезет — кандидатом в члены ЦК.

И двум другим героиням предстояло выжить, а выжить — значит сохранить крышу над головой и работу. И главное — не быть строптивыми. Со строптивыми расправлялись беспощадно. И поэтому выживали только «новые москвичи», как сейчас «новые русские», в характере которых сочеталось упорство с пониженным чувством собственного достоинства — ничего, перетерпим, придет и наш час. И когда приходил этот час, они хамили, как хамили им когда-то. Они становились жесткими и жестокими. Они никому не верили и ничему не доверяли. Когда я сегодня читаю в «Московском комсомольце» московскую криминальную хронику, как жена забила мужа утюгом, а зять убил тестя бутылкой, я знаю, что это в основном «новые москвичи», чья долго копившаяся агрессия получает выход в страшных и бессмысленных драках и убийствах. Это тоже москвичи, и их миллионы. И такие драмы происходили всегда.

Но вряд ли фильм с такими судьбами заинтересовал бы тогда зрителя. Все хотят, чтобы кончалось хорошо: хорошая героиня выходит замуж за высокого, красивого и богатого, хороший герой зарабатывает большие деньги и женится на голубоглазой блондинке с пышной грудью.

И зрители получили такой фильм. Другой вряд ли позволили бы тогда снять, да и никто не делал тогда картин о «новых москвичах», и даже когда сняли фильмы с полок, таких не оказалось. Москве вообще не повезло в художественном кино. Может быть, поэтому уже много лет «Москва слезам не верит» занимает первые места в зрительских рейтингах после каждого показа по телевидению. Пока это все еще любимый фильм о Москве, главные создатели которого (я и режиссер В.Меньшов) не коренные москвичи.

Я уверен, что о Москве и о москвичах скоро снимут другие картины, наверное, более правдивые. Литература и кино еще только приступают к анализу тех извращений, которые были привиты советской властью русскому национальному характеру и московскому характеру особенно. Хотя черты московского характера существуют не один век — Москва слезам не верит, Москва бьет с носка. При всех режимах и всех правителях Москва никогда жалости не испытывала, и всегда от нее можно было схлопотать. И это тоже феномен Москвы.

ФИЛЬМЫ О МОСКВЕ

ИСТОЧНИКИ ИНФОРМАЦИИ:
Вишневский Вен. Художественные фильмы дореволюционной России. М., 1945;
«Немые свидетели» – рукопись каталога сохранившихся немых фильмов, подготовленного к изданию авторским коллективом под общей редакцией Ю.Цивьяна;
Аннотированный каталог «Советские художественные фильмы», т. 1 – 3. М., 1961;
Землянухин С., Сегида М. Электронный каталог отечественных фильмов. 1908 – 1997.
Землянухин С., Сегида М. Домашняя синематека. Отечественное кино (1918 – 1996). М., 1996.

*Символом * отмечены несохранившиеся фильмы; ** – фильмы, сохранившиеся не полностью.*

НЕМОЕ ИГРОВОЕ КИНО ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ – РСФСР – СССР (1908 – 1932)

Фильмы датированы годом выпуска на экран.

1908

«Драма в таборе подмосковных цыган» («Драма под Москвою»)
Т/Д «А.Ханжонкова и Э.Ош». Реж. и опер. В.Сиверсен. Первый фильм А.Ханжонкова, целиком снятый на натуре с участием цыган из кочевавшего под Москвой табора.

1909

«Драма в Москве»*
Т/Д «Глория» (Тиман и Рейнгардт). Сцен. и реж. В.Гончаров. Неудачная попытка воспроизведения одного из сенсационных процессов. Фильм запрещен в первый же день выпуска на экран.

«Смерть Иоанна Грозного»
Т/Д «Глория» (Тиман и Рейнгардт). Сцен. и реж. В.Гончаров, опер. Антонио Серано. Историческая трагедия в 9-ти картинах по драме А.К.Толстого.

1910

«Наполеон в России» («1812 год»)*
О-во «Гомон» (М.). Сцен. и реж. В.Гончаров и Макарова. Эпизоды нашествия Наполеона (В.Кривцов) в Москву, отрывки в дальнейшем демонстрировались в качестве кинодекламации.

«Пасхальная картинка» («Из времен царя Алексея Михайловича»)*
О-во «Гомон» (М.). Реж. В.Гончаров, опер. Альфонс Винклер. Историческая постановка, воспроизводящая пасхальное утро в Москве.

1911

«Анна Каренина»*
«Братья Пате» (М.). Сцен. и реж. Андрэ Мэтр, опер. Жорж Мейер. Первая экранизация романа Л.Н.Толстого.

«Василиса Мелентьевна и царь Иван Васильевич Грозный»
Т/Д «А.Ханжонков». Сцен. и реж. П.Чардынин, опер. В.Сиверсен. Историческая постановка в декорациях по драме Д.Аверкиева с участием Л.Варягиной, А.Гончаровой, П.Чардынина, А.Громова. В основном осуществлена в 1909 году, но запрещена цензурой.

«Сон в летнюю ночь» («Митюха в Белокаменной»)*
«Братья Пате» (М.). Реж. Кай Ганзен, опер. Жорж Мейер. Комические сцены приключений деревенского парня (Н.Ниров), впервые попавшего в город. Первая картина из серии приключений Митюхи (далее на разных студиях: «Митюхина голова ему покоя не дает», «На бедного Митюху все шишки валятся», «Митюха женится» и др.).

1912

«Братья-разбойники»
Т/Д «А.Ханжонков». Сцен. и реж. В.Гончаров, опер. А.Рылло. Экранизация поэмы А.С. Пушкина с участием И.Мозжухина и А.Бибикова. Постановка началась в 1911 году. Натурные съемки – в Крылатском на Москве-реке. Фильм не был выпущен в прокат.

«Клад князя Скалона» («Московское предание»)*
Т-во «Варяг». Реж. М.Новиков, опер. неизв. Уголовная драма.

«На каменных плитах» («Драма в Москве»)*
Т-во «Варяг». Реж. М.Новиков (?), опер. неизв. История бедной модистки, ставшей жертвой столицы.

«Пасынки судьбы» («Жертвы столицы»)*
«Братья Пате» (М.). Реж. Кай Ганзен, опер. Жорж Мейер. Из жизни хитрованцев, обитателей Хитрова рынка.

«1812 год» («Отечественная война», «Нашествие Наполеона», «Бородинский бой»)
Акц. о-во «А.Ханжонков» и «Братья Пате». Реж. В.Гончаров, Кай Ганзен, А.Уральский и др., опер. Жорж Мейер, А.Левицкий, Л.Форестье, А.Рылло, Ф.Бремер, в ролях В.Сережников (Наполеон у Пате) и П.Кнорр (Наполеон у Ханжонкова). Большая (1300 *м*) историческая постановка, оказавшаяся совместной: начав работу самостоятельно и конкурируя друг с другом, фирмы были вынуждены объединиться, поскольку у Пате не было зимних съемок, а Ханжонков не успел снять ряд сложных эпизодов («Пожар Москвы», «Наполеон в Кремле», «Военный совет в Филях» и др.).

«Царский гнев»
«Братья Пате» (М.). Реж. Кай Ганзен, опер. Жорж Мейер. Драма по одноименной повести Л.Чарской (из жизни Ивана Грозного) с участием Н.Васильева и М.Гарри; декорации Ч.Сабинского.

«Человек» («Драма наших дней»)
Акц. о-во «А.Ханжонков». Реж. В.Старевич (?), опер. неизв. Драма по сюжету повести И.Шмелева «Человек из ресторана».

1913

«Воцарение Дома Романовых (1613)»
Акц. о-во «А.Ханжонков». Сцен. и реж. В.Гончаров, П.Чардынин, опер. Л.Форестье. Большая юбилейная (1613 – 1913) постановка, воспроизводящая официальную версию истории избрания на царство Михаила Романова; с участием С.Гославской, П.Кнорра, В.Степанова, И.Мозжухина (две роли), П.Чардынина. В фильм вошла значительная часть постановки «Жизнь за царя» (1912).

«Гайда, тройка» («Тройка»)
«Братья Пате» (М.). Сцен., реж. и худ. Ч.Сабинский, опер. Жорж Мейер. Криминально-психологическая драма, сюжет «навеян известным романсом».

«Курсистка Ася»
«Братья Пате» (М.). Реж. Кай Ганзен, опер. Жорж Мейер. Драма из жизни учащейся молодежи столицы с участием Н.Черновой и Б.Пясецкого.

«Трехсотлетие царствования Дома Романовых (1613 – 1913)»
Т/Д «Дранков и Талдыкин». Реж. А.Уральский, Н.Ларин, опер. Н.Козловский. Большая историческая постановка с участием М.Чехова в роли Михаила Федоровича. Заканчивалась документальными кадрами коронации Николая II, снятыми Камилем де ла Серфом (оператором братьев Люмьер).

1914

«Алеша-доброволец» («Дитя-доброволец»)*
Т-во «Русская лента». Сцен. и реж. Б.Глаголин. Патриотический фильм о гимназисте, отправившемся добровольцем на фронт. Демонстрировался в Москве под названием «Случай из жизни московского гимназиста».

«Анна Каренина»
«Русская золотая серия». Реж. В.Гардин, опер. А.Левицкий. Вторая экранизация романа Л.Н.Толстого с участием М.Германовой, В.Шатерникова, М.Тамарова, З.Баранцевич, В.Кванина.

«В омуте Москвы»
Т-во «И.Ермольев». Реж. Н.Ларин, опер. Л.Форестье. Четырехчастевая драма («На скользкий путь», «На чужой счет», «Испорченный», «Отец и дочь») из жизни трактирной Москвы с участием П.Бакшеева, Т.Кузнецкой, Л.Триденской, И.Ермольева.

«Идеалы современной молодежи» («Столичный воздух»)
Акц. о-во «А.Ханжонков». Реж. Е.Бауэр, опер. неизв. Комедия, высмеивающая чрезмерное увлечение москвичей спортом.

«Князь Серебряный»
Акц. о-во «А.Ханжонков». Опер. В.Старевич, Л.Форестье, А.Рылло. Экранизация ряда эпизодов одноименного романа А.К.Толстого. Фильм начали снимать в 1911 году без режиссера.

«На защиту братьев-славян»
Т-во «А.Талдыкин». Авторы неизв. «Драматическая киноиллюстрация переживаемого нами величайшего исторического момента». В картине были использованы документальные съемки патриотической манифестации в Москве. Фильм не сохранился (?).

«Сонька – Золотая ручка» («Сонька Золотая ручка», «Приключения знаменитой авантюристки Софии Блювштейн», «Софья Исааковна Блювштейн»)**
Т-во «А.Дранков». Реж. Ю.Юрьевский, В.Касьянов (5 – 6 серии), опер. Л.Форестье (?). Сенсационная драма в 6-ти сериях и 24 частях (вып. 1914 – 1915) с участием Н.Гофман.

«Ты помнишь ли?..» («Московская быль»)**
Акц. о-во «А.Ханжонков». Реж. П.Чардынин, опер. Б.Завелев. Психологическая любовная драма с участием П.Чардынина, В.Каралли, И.Мозжухина.

«Холодные души»
Акц. о-во «А.Ханжонков». Реж. Е.Бауэр, опер. неизв. Фарс из репертуара театра Сабурова с участием в главных ролях Л.Бауэр и С.Квасницкого.

«Червонные валеты»*
Т-во «А.Дранков». Реж. И.Вронский, опер. неизв. Похождения знаменитой шайки московских аферистов по материалам процесса «Клуба червонных валетов».

1915

«В золотой паутине Москвы» («Жуткая правда из жизни веселящейся Москвы», «Процесс Прасолова», «Дело Прасолова»)*
Пр-во А.Векштейна. Сцен., реж. и исп. гл. роли В.Максимов. Сюжет драмы заимствован из материалов судебного процесса Прасолова, убившего из ревности свою жену.

«Гримасы [жизни] большого города»*
Т-во «И.Ермольев». Сцен. И.Мозжухин, реж. Ч.Сабинский, опер. Е.Славинский. Бульварная драма с участием Н.Лисенко, И.Мозжухина, В.Орловой, Н.Панова, П.Бакшеева.

«Дочь вора» («Московские притоны», «Темная Москва, или Дочь московского вора»)*
Акц. о-во «А.Дранков». Реж. А.Гарин, опер. неизв. Бульварно-приключенческая драма из цикла «Темная Москва».

«Жертва Тверского бульвара» («История одного падения»)
Акц. о-во «А.Дранков». Реж. А.Гарин, опер. неизв. Бульварная драма из цикла «Темная Москва» с участием Н.Гофман и П.Кашевского.

«Кто он?» («Злом наказую зло», «Таинственная маска»)*
Т/Д «А.Талдыкин, Н.Козловский и К°». Реж. В.Туржанский. Детективная драма из великосветской жизни Москвы и Петрограда.

«Московский волк» («Недавний случай из жизни московского фабриканта N»)
Пр-во А.Векштейна. Реж. В.Максимов, опер. А.Винклер. «Сенсационная уголовная драма».

«Московский хитровский притон» («Да, виновен»)*
Акц. о-во «А.Дранков». Сцен., реж. и исп. гл. роли А.Гарин, опер. неизв. Драма из жизни московского хитровского притона из цикла «Темная Москва».

«На окраинах Москвы»*
Т-во «И.Ермольев». Реж. Я.Протазанов, опер. Е.Славинский. Уголовно-бытовая любовная драма с участием П.Бакшеева, В.Орловой, Н.Лисенко, Н.Панова.

«Рожденный ползать летать не может»*
Т-во «И.Ермольев». Сцен. и реж. Ч.Сабинский. Мелодрама из цикла «В омуте Москвы» с участием Л.Рындиной, И.Мозжухина, Н.Панова.

«Сонька Золотая Ручка»
Контора «Кинолента». Реж. А.Чаргонин, опер. И.Фролов. 7-я серия похождений «знаменитой авантюристки». 8-я серия («Встреча Соньки с Рокамболем», «Смерть Соньки») выпущена в 1916 году. Эти – последние – серии фильма не сохранились.

«Счастье вечной ночи»
Акц. о-во «А.Ханжонков». Реж. Е.Бауэр, опер. Б.Завелев. Романтическо-психологичекая драма с участием В.Каралли, О.Рахмановой, В.Полонского, О.Фрелиха, П.Кнорра, Т.Гедевановой.

«Тени греха»
Акц. о-во «А.Ханжонков». Реж. П.Чардынин, опер. Б.Завелев. Психологическая драма с участием В.Каралли, В.Полонского, В.Стрижевского.

«Царь Иван Васильевич Грозный» («Дочь Пскова», «Псковитянка»)
Т-во «Шарез» (Шаляпин – Резников). Реж. А.Иванов-Гай, опер. А.Винклер. Исторический фильм по драме Л.Мея с участием Ф.Шаляпина.

«Черная жемчужина» («Сенсационное убийство графини Х.»)*
Акц. о-во «А.Дранков». Сцен. и реж. А.Гарин, опер. неизв. Уголовно-приключенческая кинодрама из цикла «Темная Москва».

1916

«В лапах желтого дьявола» («Московские шантажисты», «Тайна московских клубов»)
Акц. о-во «А.Дранков». Реж. В.Касьянов, опер. неизв. Уголовная драма из цикла «Темная Москва».

«Дочь Анны Карениной»
Т-во «Продалент». Реж. А.Аркатов, опер. Г.Гибер. Вольная фантазия на тему современной Анны Карениной с участием Л.Джонсон и О.Фрелиха.

«Месть падшей»**
Пр-во А.Хохловкина. Реж. М.Гарри, опер. Н.Ефремов. Мелодраматическая история с участием Медеи Мод по оригинальной повести А.Хохловкина.

«Тайна Воробьевых гор» («Гнусная мысль матери»)*
Пр-во А.Векштейна. Реж. В.Кривцов, опер. неизв. Московская быль, вульгарная уголовная драма по роману А.М.Пазухина.

«Человек из ресторана»**
Акц. о-во «Г.Либкен». Реж. С.Веселовский, опер., худ. и исп. гл. роли П.Мосягин. Экранизация одноименной повести Ивана Шмелева.

1917

«Будь проклят ты, разбивший мою жизнь!» («Слепая вражда двух религий»)*
Т/Д «Кино-Альфа». Реж. Н.Салтыков, опер. А.Левицкий. Бульварная драма «о вражде двух религий». В фильме были сняты хор главной Московской синагоги, служители Московского погребального братства и др.

«В окопах тыла» («Дезертир-провокатор»)*
Акц. о-во «Г.Либкен». Реж. Б.Светлов, опер. П.Мосягин. Бульварно-приключенческая драма из жизни дезертира, «известного на всю Москву сына миллионера Н.».

«За счастьем» («К счастью»)
Акц. о-во «А.Ханжонков». Реж. Е.Бауэр, опер. Б.Завелев. Любовная драма с участием Н.Радина, Л.Кореневой, Л.Кулешова.

«Княжна Лариса» («Накануне революции»)**
Акц. о-во «А.Ханжонков». Реж. неизв., опер. Б.Завелев. Неудачная попытка создания русского авантюрно-приключенческого фильма (актер В.Гольцшмидт переплывает полузамерзшую Москву-реку) с участием З.Баранцевич, В.Стрижевского.

«Лгущие богу» («Хлысты», «В трущобах Москвы»)**
Т/Д «Русь». Реж. А.Чаргонин, опер. Ю.Желябужский. Первый фильм из серии «Ищущие бога» по материалам процесса над сектантами.

«На последнюю пятерку»**
Т/Д «Кино-Альфа» А.Ломашкина и А.Апишева (М.). Реж. А.Гарин, опер. В.Вурм. Драматическая иллюстрация народной песни из репертуара Н.В.Плевицкой с участием кн. О.Оболенской и А.Хованского.

«Сашка-наездник» («Карьера наездника», «Позолоченная гниль»)
Скобелевский комитет. Реж. и опер. В.Старевич. Бульварная драма из жизни спортсменов московского ипподрома с участием А.Желябужского и М.Кемпер.

«Столичный яд» («Конец дневника»)
Т/Д «Д.Харитонов». Реж. П.Чардынин, опер. А.Рылло. Драма с участием В.Холодной и В.Полонского.

«Сумерки» («Сумерки души»)**
Акц. о-во «А.Ханжонков». Реж. А.Громов, опер. Б.Завелев, Б.Медзонис. Драма по одноименному роману Ст.Пшибышевского с участием З.Баранцевич. Фильм снимался в Москве и Крыму.

«Чертово колесо»
Акц. о-во «А.Ханжонков». Реж. Б.Чайковский, опер. неизв. Психологическая драма с участием А.Шелепиной, П.Бирюкова, П.Баратова.

1918

«Белые голуби» («Сектанты», «За монастырской стеной»)
Т/Д «Русь». Реж. Н.Маликов, опер. Ю.Желябужский. Религиозная драма с участием А.Чаргонина, Н.Маликова, А.Галина, О.Оболенской.

«Бог мести» («Любовь на закате дней»)**
Акц. о-во «Биофильм». Реж. А.Шифман, опер. Г.Гибер. Любовная драма с участием В.Полонского, С.Волховской, В.Алексеева-Месхиева. Действие фильма происходит в Москве и Крыму.

«Декорация счастья»
Акц. о-во «А.Ханжонков» (Ялта, М.). Реж. Ф.Комиссаржевский, Б.Чайковский, опер. Б.Завелев, Б.Медзонис. Психологическая драма о танцоре с участием В.Свободы, М.Болдыревой, Э.Бауэр. Фильм снимался в Крыму и Москве.

«Закованная фильмой»**
Акц. о-во «Нептун». Реж. Н.Туркин, опер. Е.Славинский. Кинолегенда по сценарию В.Маяковского о любви художника (В.Маяковский) к балерине – героине экрана (Лиля Брик).

«Хамка»
Т-во «Ермольев» (М.). Сцен. и реж. А.Ивановский, опер. М.Владимирский. Экранизация одноименной пьесы Константинова с участием Н.Римского, Е.Порфирьевой.

«Честное слово»
Акц. о-во «А.Ханжонков и К°» (М.). Сцен. и реж. И.Перестиани, опер. А.Рылло. Драма из жизни иногородних студентов столицы с участием Ирины и Лидии Шаляпиных.

1919

«Пунин и Бабурин»
Т-во «И.Ермольев», ВФКО. Реж. А.Ивановский, опер. М.Владимирский. Драма по одноименной повести И.С.Тургенева с участием Н.Панова, Б.Тамарина, В.Орловой.

1920

«Домовой-агитатор»*
ВФКО (1-я фабрика). Реж. и опер. Ю.Желябужский. К/м агитфильм о топливном кризисе в Москве во время гражданской войны; с участием Г.Бурджалова, А.Соловьева, Н.Костромского, Н.Хмелева, Б.Добронравова.

1921

«Серп и молот» («В трудные дни», «Две семьи»)**
Госкиношкола, ВФКО (3-я фабрика). Реж. В.Гардин, опер. Э.Тиссэ. Драма. Агитфильм, призывающий крестьян и москвичей к объединению в борьбе против голода и разрухи; с участием А.Громова, А.Горчилина, Н.Зубовой, В.Пудовкина, С.Комарова.

1923

«Беспризорные»*
Т-во «Кино-Москва». Сцен. и реж. В.Карин, опер. Г.Гибер, консультант Ф.Дзержинский. Социальная драма о подростках нэпмановской Москвы и работе Чрезвычайной детской комиссии Московского отдела народного образования.

1924

«Как Петюнька ездил к Ильичу»
Госкино (3-я фабрика). Реж. М.Доронин, опер. А.Винклер. Детский художественный фильм по одноименному рассказу П.Дорохова.

«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» («Чем это кончится?», «Мистер Вест»)
Госкино (1-я и 3-я фабрики). Реж. Л.Кулешов, опер. А.Левицкий. Эксцентрическая комедия с участием П.Подобеда, Б.Барнета, А.Хохловой, В.Пудовкина, С.Комарова, Л.Оболенского.

«Папиросница от Моссельпрома»
«Межрабпом-Русь». Реж. и опер. Ю.Желябужский. Сатирическая комедия с участием И.Ильинского, Ю.Солнцевой.

«Что говорит «Мос», сей отгадайте вопрос»*
Госкино (Культкино). Сцен. и реж. А.Роом, опер. Л.Форестье. Надписи в стихах А.Роома. Рекламный к/м фильм о деятельности Мосрекламы.

1925

«Багдадский вор» («Вторая серия «Багдадского вора»)*
Пролеткино. Реж. Е.Гурьев, опер. А.Солодков. Комедийный рекламный к/м фильм с участием Ф.Курихина.

«На верном следу» («На новом фронте»)*
Севзапкино (М.). Реж. А.Дмитриев, опер. Г.Гибер. Молодежная оптимистическая драма о комсомольцах московского завода «Серп и молот»; с участием П.Репнина, Б.Барнета, К.Кореневой, Л.Свердлина.

«Шахматная горячка»
«Межрабпом-Русь». Реж. В.Пудовкин, Н.Шпиковский, опер. А.Головня. Эксцентрическая к/м агиткомедия о массовом увлечении шахматами в связи международным шахматным турниром в Москве в 1925 году; с участием В.Фогеля, А.Кторова, А.Земцовой, Ю.Райзмана, Б.Барнета, М.Жарова, Ф.Оцепа, К.Эггерта, Я.Протазанова.

1926

«Красная Пресня»*
Госкино (1-я фабрика). Реж. А.Роом, Л.Шеффер, А.Перегуда, Лео Мур; опер. Е.Славинский. Историко-революционный к/м фильм, инсценирующий наиболее значительные эпизоды московского вооруженного восстания 1905 года.

«Машинист Ухтомский»
Киноконтора «Красная звезда» (ПУР). Реж. А.Дмитриев, опер. А.Лемберг. Историко-революционная драма о событиях декабрьского вооруженного восстания в Москве в 1905 году; с участием Н.Рыбникова, М.Блюменталь-Тамариной, В.Владиславского.

«Проститутка» («Убитая жизнью»)
Белгоскино. Реж. О.Фрелих, опер. А.Винклер. Драма о борьбе с проституцией в нэпмановской Москве; с участием В.Орловой, В.Ярославцева, Е.Ярош.

1927

«В большом городе» («Будни», «За и против»)
Белгоскино. Сцен. и реж. М.Донской, М.Авербах, опер. Е.Шнейдер. Криминальная драма с участием С.Яковлевой, Г.Малиновской, Г.Бобынина.

«Городские неудачи»*
Белгоскино. Реж. Н.Чикин, опер. Я.Толчан. Пропагандирующая правила дорожного движения к/м агиткомедия о крестьянине (В.Макаров), впервые попавшем в Москву. (Выпуск на экран неизвестен.)

«Девушка с далекой реки» («Бумажная лента»)*
Совкино (Л.). Реж. Е.Червяков, опер. С.Беляев. Кинопоэма о провинциальной девушке (Р.Свердлова), оказавшейся в нэпмановской Москве.

«Девушка с коробкой»
«Межрабпом-Русь». Реж. Б.Барнет, опер. Б.Франциссон, Б.Фильшин. Пропагандирующая советские выигрышные займы агиткомедия, действие которой развивается в Москве в годы нэпа; с участием А.Стэн, В.Фогеля, И.Коваль-Самборского, С.Бирман.

«Москва в Октябре» («Борьба и победа»)**
«Межрабпом-Русь». Реж. Б.Барнет, опер. Б.Франциссон, К.Кузнецов, Я.Толчан. Историко-революционный фильм с участием Никандрова, И.Боброва, А.Громова, Б.Барнета.

«Поцелуй Мэри Пикфорд» («Король экрана», «Повесть о том, как поссорились Дуглас Фэрбенкс с Игорем Ильинским из-за Мэри Пикфорд»)
«Межрабпом-Русь», «Совкино» (М.). Реж. С.Комаров, опер. Е.Алексеев. Комедия с участием И.Ильинского, А.Судакевич, Дугласа Фэрбенкса, Мэри Пикфорд. Фильм снят во время визита в Москву голливудских звезд.

«Третья Мещанская» («Любовь втроем»)
Совкино (М.). Реж. А.Роом, опер. Г.Гибер. Бытовая драма с участием Н.Баталова, Л.Семеновой, В.Фогеля.

«Человек из ресторана»
«Межрабпом-Русь». Реж. Я.Протазанов, опер. А.Головня, К.Венц. Экранизация одноименной повести И.Шмелева с участием М.Чехова, В.Малиновской, И.Коваль-Самборского.

«Чужая» («Такая женщина», «Метель»)
«Межрабпом-Русь». Реж. К.Эггерт, опер. Л.Форестье. Драма с участием П.Бакшеева, О.Жизневой, В.Алехиной.

1928

«Без ключа» («Копилка», «Не в деньгах счастье»)*
«Межрабпомфильм». Реж. В.Немоляев, опер. П.Мосягин. Агиткомедия с участием М.Жарова и В.Уральского в ролях московских студентов.

«Дом на Трубной» («Параша»)**
«Межрабпом-Русь». Реж. Б.Барнет, опер. Е.Алексеев. Комедия о приехавшей в Москву деревенской девушке (В.Марецкая).

«Кукла с миллионами»
«Межрабпомфильм». Реж. С.Комаров, опер. К.Кузнецов, Е.Алексеев. Комедия о приключениях авантюристов, разыскивающих в Москве богатую наследницу; с участием И.Ильинского, В.Фогеля, А.Войцик.

«Пять минут» («пять минут, которые потрясли мир»)
Госкинпром Грузии (М.). Сцен. и реж. А.Балагин, Г.Зелонджев-Шипов; опер. Н.Анощенко. Киноочерк о похоронах Ленина; с участием П.Полторацкого, И.Чувелева.

«Хочу быть летчицей» («Герои воздуха»)*
«Кинофильм» (М.). Реж. К.Гертель, опер. В.Поликарпов, М.Леонтьев. Агитфильм о московских детях, увлеченных авиамодельным спортом; с участием Т.Адельгейм, Г.Малиновской.

1929
«В город входить нельзя»
«Межрабпомфильм». Реж. и опер. Ю.Желябужский, опер. И.Дмитриев. Драма с участием Л.Леонидова, К.Эггерта, А.Тоидзе, Б.Тамарина.
«К новым берегам»*
Госвоенкино. Реж. А.Завалишин, опер. М.Гиндин. Агитфильм о рабочих фабрики «Москвошвея»; с участием П.Палагина, Е.Малолетновой, Р.Есиповой, Ф.Иванова.

1930
«Американка»
Госкинпром Грузии. Реж. Л.Эсакия, опер. С.Забозлаев, М.Гальпер [А.Гальперин – ?]. Историко-революционный фильм о создании в Москве подпольной типографии. Съемки производились на местах описываемых событий (Лесная, 55 и др.), в финале использованы хроникальные кадры выступления Ленина на митинге. Спустя 50 лет по этому сюжету снят фильм «Дом на Лесной» (1980).
«Манометр-1» («Прорыв на заводе», «Манометр»)*
Союзкино (М.). Реж. А.Роом, опер. К.Юдин, А.Урнис. К/м киноочерк о московском заводе с участием П.Репнина, Д.Консовского.

1932
«Ищу протекции» («Протекция»)*
Росфильм (Л.). Реж. Б.Казачков, опер. А.Погорелый. Комедия о деревенском парне (А.Костричкин), приехавшем на заработки в Москву.
«Манометр-2» («Ликвидация прорыва на заводе «Манометр»)*
Союзкино (М.). Реж. А.Роом, опер. А.Калюжный. С/м киноочерк, продолжение фильма «Манометр-1».

ЗВУКОВОЕ КИНО СССР – РОССИИ
Фильмы датированы годом завершения производства.

1934
«Весенние дни» («Энтузиасты»)*
«Москинокомбинат». Комедия по пьесе Е.Талвида «Энтузиасты». Реж. Р.Симонов, опер. В.Павлов.
«Карнавал цветов»
«Межрабпомфильм». Музыкальное обозрение. Реж. Н.Экк, опер. Ф.Проворов, комп. Я.Столляр.
«Частная жизнь Петра Виноградова»
«Москинокомбинат». Комедия. Реж. А.Мачерет, опер. Е.Славинский.

1936
«Вратарь»
«Ленфильм». Комедия. Реж. С.Тимошенко, опер. В.Данашевский.
«Концерт Бетховена»
Белгоскино (Л.). Детский фильм. Реж. В.Шмидтгоф, М.Гавронский; опер. А.Роговский, В.Горелик, Л.Фунштейн.
«Партийный билет»
«Мосфильм». Драма. Реж. И.Пырьев, опер. А.Солодков.
«Поколение победителей»
«Мосфильм». Историко-революционный фильм. Реж. В.Строева, опер. Л.Косматов.
«Последняя ночь»
«Мосфильм». Историко-революционный фильм по мотивам повести Е.Габриловича «Тихий Бровкин». Реж. Ю.Райзман, опер. Д.Фельдман.
«Цирк»
«Мосфильм». Комедия по мотивам комедии И.Ильфа, Е.Петрова и В.Катаева «Под куполом цирка». Реж. Г.Александров, опер. В.Нильсен, Б.Петров.

1937
«Воздушное приключение»
«Союздетфильм». Рекламный к/м фильм. Реж. Т.Арусинская, опер. Н.Аптекман.

1938
«Новая Москва» («Веселая Москва», «Песня о Москве»)
«Мосфильм». Комедия. Реж. А.Медведкин, опер. И.Гелейн. Фильм был запрещен.

1939
«Высокая награда»
«Союздетфильм». Приключенческий фильм. Реж. Е.Шнейдер, опер. А.Шеленков.
«Девушка с характером»
«Мосфильм». Комедия. Реж. К.Юдин, опер. Т.Лебешев.
«Ленин в 1918 году»
«Мосфильм». Историко-революционный фильм. Реж. М.Ромм, опер. Б.Волчек.
«Ошибка инженера Кочина»
«Мосфильм». Приключенческий фильм по пьесе бр. Тур и Л.Шейнина. Реж. А.Мачерет, опер. И.Гелейн.
«Подкидыш»
«Мосфильм». Комедия. Реж. Т.Лукашевич, опер. С.Шейнин.

1940
«Любимая девушка»
«Мосфильм». Мелодрама. Реж. И.Пырьев, опер. В.Павлов.
«Старый наездник»
«Мосфильм». Комедия. Реж. Б.Барнет, опер. К.Кузнецов.

1941
«Валерий Чкалов»
«Ленфильм». Биографический фильм. Реж. М.Калатозов, опер. А.Гинцбург.
«Свинарка и пастух»
«Мосфильм». Музыкальная комедия. Реж. И.Пырьев, опер. В.Павлов, комп. Т.Хренников, текст песен В.Гусева.
«Сердца четырех»
«Мосфильм» (вып. 1945). Музыкальный водевиль. Реж. К.Юдин, опер. Н.Власов, комп. Ю.Милютин, текст песен Е.Долматовского.

1943
«Воздушный извозчик»
ЦОКС (Алма-Ата). Музыкальная комедия. Реж. Г.Раппапорт, опер. А.Гальперин, муз. оформл. Ю.Бирюкова.

1944
«В шесть часов вечера после войны»
«Мосфильм». Мелодрама. Реж. И.Пырьев, опер. В.Павлов.
«Иван Грозный»
ЦОКС (Алма-Ата). Историческая драма. Реж. С.Эйзенштейн, опер. А.Москвин (павильоны), Э.Тиссэ (натура). (Вторая серия завершена производством на «Мосфильме» в 1945 году, но на экран была выпущена в 1958-м.)
«Небо Москвы»
«Мосфильм». Военно-патриотическая драма. Реж. Ю.Райзман, опер. Е.Андриканис.

1945
«Здравствуй, Москва!»
«Мосфильм». Музыкальная киноповесть. Реж. С.Юткевич, опер. М.Магидсон, комп. А.Лепин, стихи ученика московской школы В.Шкоровского.
«Слон и веревочка»
«Союздетфильм». Детский фильм. Реж. И.Фрэз, опер. Г.Егиазаров.

1946
«Клятва»
Тбилисская киностудия. Историческая драма. Реж. М.Чиаурели, опер. Л.Косматов.
«Первая перчатка»
«Мосфильм». Комедия. Реж. А.Фролов, опер. Ф.Фирсов.

1947
«Весна»
«Мосфильм». Музыкальная комедия. Реж. Г.Александров, опер. Ю.Екельчик, комп. И.Дунаевский, тексты песен В.Лебедева-Кумача, М.Вольпина.
«Мальчик с окраины»
«Союздетфильм». Экранизация повести В.Кожевникова «Грозное оружие». Реж. В.Журавлев, опер. Ю.Фогельман.

1949
«Счастливый рейс»
(«Машина 22-12»)
«Мосфильм». Комедия. Реж. В.Немоляев, опер. С.Рубашкин.

1951
«Большой концерт»
«Мосфильм». Фильм-концерт. Реж. В.Строева, опер. М.Гиндин, В.Николаев.
«Спортивная честь»
«Мосфильм». Комедия. Реж. В.Петров, опер. В.Яковлев, Ю.Кун, М.Магидсон.

1953
«Алеша Птицын вырабатывает характер»
«Ленфильм». Детский фильм. Реж. А.Граник, опер. Е.Шапиро.
«Весна в Москве»
«Ленфильм». Фильм-спектакль. Реж. И.Хейфиц, Н.Кошеверова, опер. В.Левитин, С.Иванов.
«Вихри враждебные»
«Мосфильм». Историко-биографический фильм. Реж. М.Калатозов, опер. М.Магидсон.

1954
«Борис Годунов»
«Мосфильм». Историческая драма – экранизация оперы М.Мусоргского. Реж. В.Строева, опер. В.Николаев.
«Веселые звезды»
«Мосфильм». Музыкальная комедия (фильм-концерт) с участием Тарапуньки и Штепселя. Реж. В.Строева, опер. В.Николаев, М.Гиндин.
«Испытание верности»
«Мосфильм». Драма. Реж. И.Пырьев, опер. В.Павлов.
«Я ничего не помню»
«Мосфильм». К/м фильм-плакат. Реж. С.Казаков, опер. П.Кузнецов.

1955
«Васек Трубачев и его товарищи»
Киностудия им. М.Горького. Экранизация первой части одноименной трилогии В.Осеевой. Реж. И.Фрэз, опер. М.Богаткова.
«Весенние голоса»
«Мосфильм». Музыкальное обозрение. Реж. С.Гуров, Э.Рязанов, опер. В.Николаев.
«За витриной универмага»
«Мосфильм». Комедия. Реж. С.Самсонов, опер. Ф.Добронравов, В.Монахов.
«Новый велосипед»
Московская киностудия научно-популярных фильмов. К/м киноплакат. Реж. А.Челаков, опер. П.Безбородов.
«Попрыгунья»
«Мосфильм». Экранизация одноименного рассказа А.П.Чехова. Реж. С.Самсонов, опер. Ф.Добронравов, В.Монахов.
«Сын»
«Мосфильм». Драма. Реж. Ю.Озеров, опер. И.Слабневич.

1956
«В добрый час!»
Киностудия им. М.Горького. Экранизация одноименной пьесы Виктора Розова. Реж. В.Эйсымонт, опер. Б.Монастырский.
«Вихри враждебные»
«Мосфильм». Историко-биографический фильм. Реж. М.Калатозов, опер.М.Магидсон.
«Дело № 306»
«Мосфильм». Приключенческий фильм. Реж. А.Рыбаков, опер. В.Домбровский.
«Дорога правды»
«Ленфильм». Драма. Реж. Я.Фрид, опер. В.Левитин.
«Песня табунщика»
«Мосфильм». Музыкальная комедия. Реж. А.Фролов, опер. В.Масленников, комп. В.Соловьев-Седой, текст песен М.Матусовского.
«Призвание»
Киностудия им. М.Горького. Драма. Реж. М.Федорова, опер. А.Полканов.
«Пролог»
«Мосфильм». Историко-революционный фильм. Реж. Е.Дзиган, опер. В.Павлов, Б.Петров. (Действие происходит в Петербурге и Москве.)
«Старик Хоттабыч»
«Ленфильм». Экранизация одноименной фантастической повести Л.Лагина. Реж. Г.Казанский, опер. М.Шуруков.
«Человек родился»
«Мосфильм». Драма. Реж. В.Ордынский, опер. И.Слабневич.

1957
«Девушка без адреса»
«Мосфильм». Комедия. Реж. Э.Рязанов, опер. А.Харитонов.
«Дом, в котором я живу»
«Мосфильм». Драма. Реж. Л.Кулиджанов, Я.Сегель, опер. В.Шумский.
«Рассказы о Ленине»
«Мосфильм». Киноновеллы. Реж. С.Юткевич, опер. Е.Андриканис, А.Москвин, А.Ахметова, В.Фастович.
«Удивительное воскресенье»
Киностудия им. М.Горького, киностудия «Баррандов». Киноповесть. Реж. Ч.Дуба, опер. Я.Гольпух.

1958
«Девушка с гитарой»
«Мосфильм». Музыкальная комедия. Реж. А.Файнциммер, опер. А.Темерин, комп. А.Островский, Ю.Саульский, тексты песен Н.Доризо, Л.Ошанина, Б.Ласкина, В.Драгунского, В.Полякова.
«Добровольцы»
Киностудия им. М.Горького. Экранизация одноименного романа в стихах Е.Долматовского. Реж. Ю.Егоров, опер. И.Шатров.

«Кто виноват?»
Студия ВГИК. Игровой к/м киноочерк. Реж. Ф.Довлатян, Л.Мирский, опер. Н.Даньшин.

«Огненный мост»
Киностудия им. А.Довженко. Фильм-спектакль по одноименной пьесе Б.Ромашова. Реж. Г.Крикун, М.Романов, опер. А.Герасимов.

«Чудотворец из Бирюлева»
Московская студия научно-популярных фильмов. К/м киноочерк. Реж. Б.Эпштейн, опер. Я.Дихтер.

1959

«Василий Суриков»
«Мосфильм». Биографический фильм. Реж. А.Рыбаков, опер. Г.Егиазаров.

«Звезды встречаются в Москве»
«Мосфильм», ЦСДФ. Киноочерк, посвященный Московскому международному кинофестивалю 1959 года. Реж. В.Катанян, опер. Л.Михайлов, П.Русанов, Г.Серов.

«Сверстницы»
«Мосфильм». Киноповесть. Реж. В.Ордынский, опер. И.Слабневич.

1960

«Воскресение» (*1-я серия*)
«Мосфильм». Экранизация одноименного романа Л.Н.Толстого. Реж. М.Швейцер, опер. Э.Савельева.

«Каток и скрипка»
«Мосфильм». Киноновелла. Реж. А.Тарковский (дипломная работа), опер. В.Юсов.

«Ровесник века»
«Мосфильм». Биографическая киноповесть о первом директоре ЗИЛ – И.А.Лихачеве. Реж. С.Самсонов, опер. М.Дятлов.

«Шумный день»
«Мосфильм». Экранизация по мотивам комедии В.Розова «В поисках радости». Реж. Г.Натансон, А.Эфрос, опер. В.Домбровский.

1961

«В трудный час» («Под Москвой»)
Киностудия им. М.Горького. Киноповесть. Реж. И.Гурин, опер. М.Богаткова.

«Взрослые дети»
«Мосфильм». Комедия. Реж. В.Азаров, опер. С.Зайцев, В.Мейбом.

«Жизнь сначала»
«Мосфильм». Драма (тв). Реж. Л.Рудник, опер. В.Яковлев.

«Иностранцы»
«Мосфильм». Новелла-фельетон в комедийном киноальманахе «Совершенно серьезно». Реж. Э.Змойро, опер. В.Боганов.

«Мишка, Серега и я»
Киностудия им. М.Горького. Детский фильм. Реж. Ю.Победоносцев, опер. М.Бруевич.

«На крыльях песни»
Киностудия им. А.Довженко. Фильм-концерт. Реж. В.Пархоменко, опер. Н.Топчий, Н.Филичкин.

«Приключения Кроша»
Киностудия им. М.Горького. Киноповесть. Реж. Г.Оганисян, опер. В.Гришин, В.Дульцев.

«СССР открытым сердцем»
«Мосфильм». Панорамный фильм-обозрение с участием Е.Максимовой и В.Васильева. Реж. В.Катанян, Л.Кристи, опер. И.Гутман, А.Колошин, С.Медынский и др.

«Человек ниоткуда»
«Мосфильм». Комедия. Реж. Э.Рязанов, опер. Л.Крайненков.

1962

«Без страха и упрека»
«Мосфильм». Детская киноповесть. Реж. А.Митта, опер. Г.Шатров.

«Бей, барабан!»
«Мосфильм». Детская историческая киноповесть. Реж. А.Салтыков, опер. Г.Цекавый, В.Якушев.

«Веселые истории»
Киностудия им. М.Горького. Детский фильм. Реж. В.Дорман, опер. К.Урутюнов.

«Вечер в Москве» («Огни Москвы»)
«Мосфильм». Экспериментальный стереоскопический и стереофонический фильм-концерт. Реж. В.Немоляев, опер. С.Галадж.

«Застава Ильича»
Киностудия им. М.Горького. Киноповесть. Реж. М.Хуциев, опер. М.Пилихина. Фильм выпущен на экран в 1965 году под названием «Мне двадцать лет».

«Знакомый адрес»
Киностудия им. М.Горького. К/м заказной фильм. Реж. В.Сухобоков, опер. М.Якович.

«У твоего порога»
«Мосфильм». Киноповесть. Реж. В.Ордынский, опер. И.Слабневич.

«Цепная реакция»
«Мосфильм». Экранизация одноименного рассказа Л.Шейнина. Реж. И.Правов, опер. П.Терпсихоров.

«Черемушки»
«Ленфильм». Музыкальная комедия по мотивам оперетты Д.Шостаковича «Москва. Черемушки». Реж. Г.Раппапорт, опер. А.Назаров.

1963

«Аппассионата»
«Мосфильм». Историческая кинопоэма (тв) по очерку М.Горького «В.И.Ленин» с участием пианиста Рудольфа Керера (Исайя Добровейн). Реж. Ю.Вышинский, опер. В.Яковлев.

«Два воскресенья»
«Ленфильм». Киноповесть. Реж. В.Шредель, опер. С.Иванов.

«Если ты прав...»
Киностудия им. М.Горького. Киноповесть. Реж. Ю.Егоров, опер. И.Шатров, П.Катаев.

«Зимние этюды»
Киностудия им. М.Горького. Панорамное к/м кинообозрение. Реж. С.Ростоцкий, опер. М.Якович.

«Именем революции»
«Мосфильм». Экранизация одноименной пьесы М.Шатрова. Реж. Г.Габай, опер. С.Зайцев.

«Мелодии Дунаевского»
«Мосфильм». Музыкальный фильм-обзор. Реж. Э.Пырьев, опер. И.Черных, М.Гиндин.

«Приходите завтра»
Одесская киностудия. Комедия. Реж. Е.Ташков, опер. Р.Василевский.

«Русский лес»
«Мосфильм» (2 серии, 1963 – 1964). Экранизация одноименного романа Л.Леонова. Реж. В.Петров, опер. И.Гелейн, В.Захаров.

«Тишина»
«Мосфильм». Экранизация одноименного романа Ю.Бондарева. Реж. В.Басов, опер. Т.Лебешев.

«Улица Ньютона, дом 1»
«Ленфильм». Киноповесть по пьесе Э.Радзинского «Вам 22, старики». Реж. Т.Вульфович, опер. В.Карасев, Н.Жилин.

«Утренние поезда»
«Мосфильм». Киноповесть. Реж. Ф.Довлатян, Л.Мирский, опер. С.Вронский.

«Цветные сны»
«Мосфильм». Детский к/м фильм. Реж. А.Ляпидевская (дипломная работа), опер. Д.Коржихин.

«Я шагаю по Москве»
«Мосфильм». Лирическая комедия. Реж. Г.Данелия, опер. В.Юсов.

1964

«Женитьба Бальзаминова»
«Мосфильм». Комедия по мотивам трилогии А.Н.Островского. Реж. К.Воинов, опер. Г.Куприянов.

«Дайте жалобную книгу»
«Мосфильм». Мелодрама. Реж. Э.Рязанов, опер. А.Мукасей, В.Нахабцев.

«Зеленый огонек»
«Мосфильм». Комедия. Реж. В.Азаров, опер. В.Листопадов.

«Легкая жизнь»
Киностудия им. М.Горького. Комедия. Реж. В.Дорман, опер. К.Арутюнов.

«Москва — Генуя»
«Беларусьфильм». Историко-революционный фильм. Реж. А.Спешнев при участии В.Корш-Саблина и П.Арманда, опер. А.Булинский.

«Первый снег»
Киностудия им. М.Горького. Экранизация повести В.Рослякова «Один из нас». Реж. Б.Григорьев, Ю.Швырев, опер. П.Катаев.

«Секрет успеха»
«Мосфильм». Фильм-балет. Реж. Л.Лавровский, А.Шеленков, опер. А.Шеленков.

1965

«Друзья и годы»
«Ленфильм». Экранизация одноименной пьесы Л.Зорина. Реж. В.Соколов, опер. Э.Розовский.

«Заговор послов»
Рижская киностудия. Историко-революционный фильм. Реж. Н.Розанцев, опер. М.Клейн, А.Осипов.

«Звонят, откройте дверь»
«Мосфильм». Детский фильм. Реж. А.Митта, опер. А.Панасюк.

«Здравствуй, это я!»
«Арменфильм». Драма. Реж. Ф.Довлатян, опер. А.Явурян.

«Наш дом»
«Мосфильм». Киноповесть. Реж. В.Пронин, опер. Э.Савельева.

«Черный бизнес»
«Мосфильм». Приключенческий фильм. Реж. В.Журавлев, опер. Н.Большаков.

«Чистые пруды»
«Мосфильм». Кинопоэма. Реж. А.Сахаров, опер. Л.Калашников.

1966

«Берегись автомобиля»
«Мосфильм». Комедия. Реж. Э.Рязанов, опер. А.Мукасей, В.Нахабцев.

«Июльский дождь»
«Мосфильм». Киноповесть. Реж. М.Хуциев, опер. Г.Лавров.

«Не самый удачный день»
Киностудия им. М.Горького. Киноповесть. Реж. Ю.Егоров, опер. И.Зарафьян.

«Нет и да»
«Мосфильм». Музыкальная комедия. Реж. А.Кальцатый, опер. А.Кальцатый, К.Новиков, комп. Н.Богословский, текст песен М.Танича.

1967

«Анна Каренина»
«Мосфильм». Экранизация одноименного романа Л.Н.Толстого. Реж. А.Зархи, опер. Л.Калашников.

«Желаем успеха»
Киностудия им. М.Горького. К/м фильм. Реж. И.Анненский, опер. А.Хвостов.

«Николай Бауман»
«Мосфильм». Историко-революционный фильм. Реж. С.Туманов, опер. Г.Куприянов.

«Они живут рядом»
«Мосфильм». Киноповесть. Реж. Г.Рошаль, опер. Л.Косматов, А.Симонов.

«Твой современник»
«Мосфильм». Киноповесть. Реж. Ю.Райзман, опер. Н.Ардашников.

«Три дня Виктора Чернышева»
Киностудия им. М.Горького. Киноповесть. Реж. М.Осепьян, опер. М.Якович.

«Три тополя» на Плющихе»
Киностудия им. М.Горького. По рассказу А.Борщаговского «Три тополя» на Шаболовке». Реж. Т.Лиознова, опер. П.Катаев.

«Тысяча окон»
«Беларусьфильм». Молодежная киноповесть. Реж. А.Спешнев, опер. А.Булинский.

«Я Вас любил...»
Киностудия им. М.Горького. Лирическая комедия. Реж. И.Фрэз, опер. А.Дихтяр.

1968

«Доживем до понедельника»
Киностудия им. М.Горького. Киноповесть. Реж. С.Ростоцкий, опер. В.Шумский.

«Еще раз про любовь»
«Мосфильм». Мелодрама. Реж. Г.Натансон, опер. В.Николаев.

«Любить» (*вторая новелла*)
«Молдова-фильм». Реж. М.Калик, опер. Д.Моторный.

«Новенькая»
Киностудия им. М.Горького. Драма. Реж. П.Любимов, опер. С.Филиппов.

«Шестое июля»
«Мосфильм». По одноименной пьесе М.Шатрова. Реж. Ю.Карасик, опер. М.Суслов.

1969

«Внимание, черепаха!»
«Мосфильм». Комедия. Реж. Р.Быков, опер. А.Мукасей.

«Директор»
«Мосфильм». Биографическая киноповесть. Реж. А.Салтыков, опер. Г.Цекавый, В.Якушев.

«Сюжет для небольшого рассказа»
«Мосфильм». Биографический фильм. Реж. С.Юткевич, опер. Н.Ардашников.

«Чайковский»
«Мосфильм». Биографический фильм. Реж. И.Таланкин, опер. М.Пилихина.

1970

«Белорусский вокзал»
«Мосфильм». Драма. Реж. А.Смирнов, опер. П.Лебешев.

«В Москве проездом»
Киностудия имени М.Горького (вып. 1972). Лирическая комедия. Реж. И.Гурин, опер. В.Давыдов.

«Возвращение «Святого Луки»
«Мосфильм». Детектив. Реж. А.Бобровский, опер. Р.Веселер.

«Кремлевские куранты».
«Мосфильм». Исторический фильм по одноименной пьесе Н.Погодина. Реж. В.Георгиев, опер. В.Нахабцев.

«Один из нас»
«Мосфильм». Детектив. Реж. Г.Полока, опер. С.Рубашкин, Г.Абрамян.

«Осенний этюд»
«Мосфильм». К/м мелодрама. Реж. Т.Антонова, опер. Б.Кочеров.

«Поезд в завтрашний день»
«Мосфильм». Исторический фильм. Реж. В.Азаров, опер. М.Дятлов.

«Сердце России»
«Мосфильм». Исторический фильм. Реж. В.Строева, опер. А.Энгина.

1971

«Ехали в трамвае Ильф и Петров»
«Мосфильм». Комедия (тв). Реж. В.Титов, опер. Г.Рерберг.

«Молодые»
«Мосфильм». Мелодрама. Реж. Н.Москаленко, опер. Н.Олоновский.

«Старики-разбойники»
«Мосфильм». Комедия. Реж. Э.Рязанов, опер. Г.Абрамян, Н.Немоляев.

«Телеграмма»
«Мосфильм». Мелодрама. Реж. Р.Быков, опер. А.Мукасей.

1972

«За все в ответе»
«Мосфильм». Драма по пьесе В.Розова «Традиционный сбор». Реж. Г.Натансон, опер. В.Владимиров.

«На углу Арбата и улицы Бубулинас»
«Мосфильм». Политическая драма. Реж. Манос Захариас, опер. П.Лебешев.

«Нежданный гость»
«Мосфильм». Мелодрама. Реж. В.Монахов, опер. И.Богданов, В.Монахов.

«Печки-лавочки»
Киностудия им. М.Горького. Комедия. Реж. В.Шукшин, опер. А.Заболоцкий.

«Право на прыжок»
«Мосфильм». Спортивная драма. Реж. В.Кремнев, опер. Р.Веселер.

«Ура! У нас каникулы!»
Киностудия им. М.Горького. Детский фильм. Реж. В.Беренштейн, И.Яковлев; опер. А.Рыбин, Е.Давыдов.

1973

«Дача»
«Мосфильм». Комедия. Реж. К.Воинов, опер. Л.Крайненков.

«Дела сердечные»
«Мосфильм». Киноповесть. Реж. А.Ибрагимов, опер. М.Пилихина.

«Иван Васильевич меняет профессию»
«Мосфильм». Комедия. Реж. Л.Гайдай, опер. С.Полуянов, В.Абрамов.

«Ищу человека»
Киностудия им. М.Горького. Мелодрама. Реж. М.Богин, опер. С.Филиппов.

«Нейлон 100%»
«Мосфильм». Комедия. Реж. В.Басов, опер. И.Слабневич.

«Тот, кто меня спас»
«Мосфильм». Новелла. Реж. Г.Шумский, опер. Б.Кочеров.

1974

«Дочки-матери»
Киностудия им. М.Горького. Мелодрама. Реж. С.Герасимов, опер. В.Рапопорт.

«Жребий»
Киностудия им. М.Горького. Спортивная драма. Реж. И.Вознесенский, опер. И.Зарафьян.

«Москва, любовь моя»
«Мосфильм», «Тохо-Эйга» (Япония). Драма. Реж. А.Митта, сореж. Кендзи Есида, опер. В.Нахабцев.

«Романс о влюбленных»
«Мосфильм». Мелодрама. Реж. А.Кончаловский, опер. Л.Пааташвили.

«Три дня в Москве»
Телевизионный сериал. Реж. А.Коренев.

1975

«Афоня»
«Мосфильм». Комедия. Реж. Г.Данелия, опер. С.Вронский.

«В ожидании чуда»
Киностудия им. М.Горького. Детский фильм. Реж. Слободан Косовалич, опер. В.Гришин.

«Горожане»
Киностудия им. М.Горького. Киноповесть. Реж. В.Роговой, опер. И.Зарафьян.

«Когда наступает сентябрь»
«Мосфильм». Киноповесть. Реж. Э.Кеосаян, опер. М.Ардабьевский.

«Соло для слона с оркестром»
«Мосфильм», «Баррандов» (ЧССР). Музыкальная комедия. Реж. Олдржих Липский, опер. Ярослав Кучера.

1976

«Стажер»
«Мосфильм». Психологическая драма. Реж. Д.Вятич-Бережных, опер. С.Зайцев.

1977

«Мимино»
«Мосфильм». Музыкальная комедия. Реж. Г.Данелия, опер. А.Петрицкий, комп. Г.Канчели, текст песен П.Грузинского, Е.Евтушенко, Р.Рождественского.

«Служебный роман»
«Мосфильм». Мелодрама по пьесе Э.Брагинского и Э.Рязанова «Сослуживцы». Реж. Э.Рязанов, опер. В.Нахабцев.

«Трактир на Пятницкой»
«Мосфильм». Криминальная драма. Реж. А.Файнциммер, опер. С.Вронский, В.Симаков.

1978

«Баламут»
Киностудия им. М.Горького. Комедия. Реж. В.Роговой, опер. В.Егоров.

«Кузнечик»
Киностудия им. М.Горького. Драма. Реж. Б.Григорьев, опер. И.Клебанов.

«Мой друг дядя Ваня»
«Грузия-фильм». Киноповесть. Реж. В.Квачадзе, опер. Л.Намгалашвили.

«Пять вечеров»
«Мосфильм». Камерная мелодрама. Реж. Н.Михалков, опер. П.Лебешев.

1979

«Взрослый сын»
«Мосфильм». Мелодрама. Реж. А.Панкратов-Черный, опер. В.Абрамов, Т.Лебешев.

«Город принял»
«Мосфильм». Приключенческий фильм. Реж. В.Максаков, опер. Л.Крайненков, А.Климачев.

«Москва слезам не верит»
«Мосфильм». Мелодрама. Реж. В.Меньшов, опер. И.Слабневич.

«Следствие ведут знатоки»
Телевизионный сериал (1979 — 1986). Реж. В.Бровкин, В.Турбин, Г.Павлов, опер. В.Ефимов, Е.Павлов.

«Утренний обход»
«Мосфильм». Драма. Реж. А.Манасарова, опер. Г.Абрамян.

1980

«Дом на Лесной»
«Грузия-фильм». Историко-революционный фильм. Реж. Н.Санишвили, опер. Д.Маргиев.

«Ночное происшествие»
Киностудия им. М.Горького. Детектив. Реж. В.Дорман, опер. В.Корнильев.

«Огарева, 6»
Киностудия им. М.Горького. Приключенческий фильм. Реж. Б.Григорьев, опер. И.Клебанов.

«Однажды двадцать лет спустя»
Киностудия им. М.Горького. Лирическая комедия. Реж. Ю.Егоров, опер. А.Ковальчук, Н.Пучков.
«Петровка, 38»
Киностудия им. М.Горького. Приключенческий фильм. Реж. Б.Григорьев, опер. И.Клебанов.
«По данным уголовного розыска»
Киностудия им. М.Горького. Приключенческий фильм. Реж. В.Михайловский, опер. С.Онуфриев.
«Расследование»
«Мосфильм». Детектив. Реж. М.Рык, опер. И.Богданов.

1981
«В начале игры»
Киностудия им. М.Горького. Спортивная драма. Реж. Ю.Мастюгин, опер. К.Арутюнов.
«В последнюю очередь»
«Мосфильм». Приключенческий фильм. Реж. А.Ладынин, опер. В.Шейнин.
«Карнавал»
Киностудия им. М.Горького. Мелодрама. Реж. Т.Лиознова, опер. А.Кириллов, комп. А.Рыбников, текст песен Ю.Энтина.
«Куда он денется!»
Одесская киностудия. Музыкальная комедия. Реж. Г.Юнгвальд-Хилькевич, опер. А.Першин, комп. М.Дунаевский, текст песен Л.Дербенева.
«Родня»
«Мосфильм». Семейная драма. Реж. Н.Михалков, опер. П.Лебешев.
«Тайна записной книжки»
«Мосфильм». Детектив. Реж. В.Шамшурин, опер. В.Шувалов.

1982
«Детский мир»
«Мосфильм». Мелодрама. Реж. В.Кремнев, опер. Э.Караваев.
«Кто стучится в дверь ко мне...»
«Мосфильм». Публицистическая драма. Реж. Н.Скуйбин, опер. Г.Абрамян.
«Не хочу быть взрослым»
«Мосфильм». Приключенческий фильм. Реж. Ю.Чулюкин, опер. В.Владимиров, В.Макаров.
«Сказки... сказки... сказки старого Арбата»
«Мосфильм». Мелодрама по мотивам пьесы А.Арбузова «Сказки старого Арбата». Реж. С.Кулиш, опер. В.Климов.

1983
«Визит»
«Мосфильм». Новелла в киноальманахе «Полоса везения». Реж. Е.Герасимов, опер. В.Архангельский.
«Военно-полевой роман»
Одесская киностудия. Мелодрама. Реж. П.Тодоровский, опер. В.Блинов.
«Клетка для канареек»
«Мосфильм». Социальная мелодрама по мотивам пьесы А.Сергеева «Случай на вокзале». Реж. П.Чухрай, опер. М.Биц.
«Нежданно-негаданно»
«Мосфильм». Мелодрама. Реж. Г.Мелконян, опер. Г.Беленький.
«Послесловие»
«Мосфильм». Психологическая драма по мотивам рассказа Ю.Пахомова «Тесть приехал». Реж. М.Хуциев, опер. Л.Калашников.
«Ты мой восторг, мое мученье...»
«Мосфильм». Мелодрама. Реж. В.Пьявко, Ю.Рогов, опер. В.Климов.
«Я вас дождусь»
Киностудия им. М.Горького. Лирическая киноповесть. Реж. Я.Сегель, опер. В.Звонилкин.

1984
«Время желаний»
«Мосфильм». Мелодрама. Реж. Ю.Райзман, опер. Н.Олоновский.
«Полоса препятствий»
«Мосфильм». Криминальная драма. Реж. М.Туманишвили, опер. Б.Бондаренко.

1985
«Битва за Москву»
«Мосфильм», «Баррандов» (ЧССР) и др. Киноэпопея. Реж. Ю.Озеров, опер. И.Черных, В.Гусев.
«Законный брак»
«Мосфильм». Мелодрама. Реж. А.Мкртчян, опер. М.Коропцов.
«Пришла и говорю»
«Мосфильм». Фильм-ревю – бенефис Аллы Пугачевой. Реж. Н.Ардашников, опер. Н.Олоновский.
«Самая обаятельная и привлекательная»
«Мосфильм». Мелодрама. Реж. Г.Бежанов, опер. В.Пиганов.
«Страховой агент»
«Мосфильм». Комедия (тв). Реж. А.Майоров, опер. Н.Васильков.
«Танцы на крыше»
Киностудия им. М.Горького. Молодежная драма. Реж. В.Волков, опер. А.Мачильский.

1986
«Говорит Москва»
«Мосфильм». Мелодрама. Реж. Ю. и Р. Григорьевы, опер. Н.Пучков.
«Курьер»
«Мосфильм». Эксцентрическая драма. Реж. К.Шахназаров, опер. Н.Немоляев.

1987
«Где находится нофелет?»
«Мосфильм». Комедия. Реж. Г.Бежанов, опер. В.Симаков.
«Друг»
«Мосфильм». Эксцентрическая драма. Реж. Л.Квинихидзе, опер. Е.Гуслинский.
«Забытая мелодия для флейты»
«Мосфильм». Трагикомедия. Реж. Э.Рязанов, опер. В.Алисов.
«Прощай, шпана замоскворецкая»
«Мосфильм». Криминальная ретродрама. Реж. А.Панкратов, опер. Б.Новоселов.
«Шура и Просвирняк»
«Мосфильм». Ретродрама. Реж. Н.Досталь, опер. А.Родионов.

1988
«Брызги шампанского»
«Мосфильм». Драма. Реж. С.Говорухин, опер. Г.Энгстрем.
«Долой коммерцию на любовном фронте, или Услуги по взаимности»
«Мосфильм». По мотивам рассказа М.Зощенко «Не надо спекулировать». Реж. М.Солодухин, опер. Е.Корженков, А.Ренков.
«Комментарий к прошению о помиловании»
Киностудия им. М.Горького. Психологическая драма. Реж. И.Туманян, опер. В.Гинзбург.
«Муж и дочь Тамары Александровны»
«Мосфильм». Драма. Реж. О.Наруцкая, опер. В.Мартынов.
«Осень, Чертаново...»
«Мосфильм». Городская драма. Реж. И.Таланкин при участии Дм.Таланкина, опер. Д.Евстигнеев.

«Полет птицы»
«Ленфильм». По мотивам рассказа Е.Габриловича «Платок на стене». Реж. В.Григорьев, опер. Н.Покопцев.

«Публикация»
Киностудия им. М.Горького. Публицистическая драма. Реж. В.Волков, опер. А.Мачильский.

«Пусть я умру, Господи...»
Киностудия им. М.Горького. Социальная драма. Реж. Б.Григорьев, опер. И.Клебанов.

«Шаг»
«Мосфильм» при участии «Сигото» (Япония). Социально-политическая драма. Реж. А.Митта, опер. В.Шувалов. События происходят в Москве и Токио в 1959 году.

«Шут»
Киностудия им. М.Горького. Социально-психологическая драма. Реж. А.Эшпай, опер. А.Казаренсков.

1989

«Жизнь по лимиту»
«Мосфильм». Криминальная драма. Реж. А.Рудяков, опер. А.Княжинский.

«Закон»
«Слово» («Мосфильм»). Криминальная ретродрама. Реж. В.Наумов, опер. В.Железняков, А.Мурса.

«Криминальный квартет»
«Мосфильм». Боевик. Реж. Александр А.Муратов, опер. К.Рыжов.

«Любовь с привилегиями»
«Слово», «Союзтелефильм», «Синебридж». Мелодрама. Реж. В.Кучинский, опер. Ф.Кефчиян.

«Светик»
«Ялта-фильм», «Кредо». Авантюрная мелодрама по мотивам повести В.Маканина «Старые книги». Реж. О.Бондарев, опер. И.Мельников.

«Прямая трансляция»
«Мосфильм». Социально-политическая драма. Реж. О.Сафаралиев, опер. Ю.Любшин.

«Частный детектив, или Операция «Кооперация»
«Союз» («Мосфильм»). Комедия. Реж. Л.Гайдай, опер. И.Черных.

1990

«Арбатский мотив»
«Союзтелефильм». Социальная драма. Реж. Б.Бушмелев, опер. Г.Карюк.

«Бабник»
«Одеон». Комедия. Реж. А.Эйрамджан, опер. Ф.Михайлов.

«Враг народа – Бухарин»
«Союз» при участии студий США. Политическая драма. Реж. Л.Марягин, опер. Б.Новоселов.

«Гол в Спасские ворота»
«Жанр». Политическая ретродрама. Реж. П.Любимов, опер. А.Кузнецов.

«Десять лет без права переписки»
«Союз», «Фора-фильм», «Фильмферлаг...» (ФРГ). Ретродрама. Реж. В.Наумов, опер. В.Железняков, А.Мурса.

«Ночь длинных ножей»
«Русь». Криминально-политический памфлет. Реж. О.Жукова, опер. О.Массарыгин.

«...По прозвищу Зверь»
«Мосфильм». Боевик. Реж. А.А.Муратов, опер. Э.Караваев.

«Похороны Сталина»
«Слово». Ретродрама. Реж. Е.Евтушенко, опер. А.Иванов.

«Семь дней с русской красавицей»
АСИ, «Золотой Дюк». Телевизионная эксцентрическая комедия (6 серий, вып. 1996). Реж. Ю.Володарский, Г.Делиев, Е.Корженков, опер. Е.Корженков. Москве посвящена только первая серия.

«Сестрички Либерти»
«Пирамида-Менатеп», «Старлайт» и др. Авантюрный роман. Реж. В.Грамматиков, опер. А.Антипенко.

«Сукины дети»
«Фора-фильм», «Ритм». Трагикомедия. Реж. Л.Филатов, опер. П.Лебешев.

«Такси-блюз»
«Ленфильм» и др. Эксцентрическая драма. Реж. П.Лунгин, опер. Д.Евстигнеев.

«Твербуль»
«Экран», «Союз-театр». Криминально-бытовая драма. Реж. А.Паперный, Е.Аршанский, опер. А.Мелкумов.

«Шапка»
«Жанр» («Мосфильм»). Трагикомедия. Реж. К.Воинов, опер. А.Епишин.

«Шереметьево-2»
ФБ-33. Авантюрный роман. Реж. Ю.Кузьменко, опер. Ю.Пустовой.

1991

«Божья тварь»
«Глобус». Авантюрный роман. Реж. Г.Данелия-Юркова, опер. С.Филиппов.

«Высший класс»
«Антарес-фильм», «Издат-банк». Авантюрный роман. Реж. М.Мельниченко, опер. А.Крашенинников.

«За день до...»
«Веди-фильм» и др. Социальная драма. Реж. О.Борецкий, А.Негреба, опер. М.Мукасей, В.Куликов.

«Кремлевские тайны шестнадцатого века»
«Союз» («Мосфильм»). Историческая драма по мотивам пьесы А.К.Толстого «Смерть Иоанна Грозного». Реж. Б.Бланк, опер. М.Соловьева.

«Любовь»
ТТЛ, «Зодиак». Мелодрама. Реж. В.Тодоровский, опер. И.Демин.

«Мой лучший друг генерал Василий, сын Иосифа»
«Краун», «Ленинтерфильм». Ретродрама. Реж. В.Садовский, опер. В.Грамматиков.

«Московская любовь»
«Елена» и др. Авантюрный роман. Реж. В.Курыкин, опер. В.Пиганов.

«Мужчины и женщины»
«Дебют» («Мосфильм»). Авантюрный роман. Реж. С.Алибекова, опер. В.Алисов.

«Небеса обетованные»
«Слово» («Мосфильм»), «Синебридж». Трагикомедия. Реж. Э.Рязанов, опер. Л.Калашников.

«Ночные забавы»
«Союзтелефильм». Авантюрный роман. Реж. В.Краснопольский, В.Усков, опер. В.Минаев.

«Откровения Иоанна Первопечатника»
«Союз» (Дальневосточное ПО), «Союзтелефильм». Телевизионный сериал – историческая драма «Иван Федоров». Реж. Ю.Сорокин, Ю.Швырев, опер. И.Фролов.

«По Таганке ходят танки»
АРС и др. Комедия. Реж. А.Соловьев, опер. И.Шугаев.

«Похороны на втором этаже»
«Патриаршие пруды». Боевик. Реж. А.Сташков при участии А.Аминовой, опер. Ю.Любшин.

«Телохранитель»
«Пирамида-Менатеп», Киностудия им. А.Довженко. Криминальная драма. Реж. А.Е.Иванов, опер. В.Атаманенко, В.Башкатов.

«Умирать не страшно»
Киностудия им. М.Горького, «Ладья». Социально-политическая драма. Реж. Л.Кулиджанов, опер. С.Онуфриев.

«Царь Иван Грозный»
«Тискино». Историческая драма по мотивам повести А.К.Толстого «Князь Серебряный». Реж. Г.Васильев, опер. Б.Бондаренко.

«...Цензуру к памяти не допускаю»
«Родина», «Ленинтерфильм». Ретродрама. Реж. А.Пороховщиков, опер. А.Устинов.

1992

«Ближний круг»
«Уно Инт.» (Италия), «Коламбия Пикчерз» (США), «Арк-фильм» («Мосфильм»). Драма. Реж. А.Кончаловский, опер. Эннио Гурньери.

«В поисках золотого фаллоса»
«Союз» («Мосфильм») при участии «Капсар» и др. Комедия. Реж. С.Аларкон, опер. С.Тараскин.

«Гонгофер»
МММ-студия. Сказка. Реж. Б.Килибаев, опер. Д.Передня.

«Грех»
«Пирамида», «Ладья». Криминальный трагифарс. Реж. Р.Василевский, В.Дмитриевский.

«Дом на Рождественском бульваре»
«Время» («Мосфильм»). Авантюрный роман. Реж. Б.Яшин, опер. В.Папян.

«Исповедь содержанки»
«Студия-М» (Россия – Голландия). Криминальная драма. Реж. Б.Григорьев, опер. В.Семеновых.

«Луна-парк»
«Блюз», Ima Films, CIBI 2000. Драма. Реж. П.Лунгин, опер. Д.Евстигнеев.

«Московские красавицы»
«Подмосковье», «Мосфильм». Авантюрная драма. Реж. Н.Ардашников, опер. И.Бек.

«Мужской зигзаг»
Irka-Film (М.). Комедия. Реж. Ю.Рогозин, опер. Э.Щербаков.

«Отшельник»
«Арк-фильм» («Мосфильм»). Городская притча. Реж. Б.Токарев, опер. Н.Немоляев.

«Прорва»
«Ритм» («Мосфильм»), «Паримедиа» (Франция), «Проект-Кампо» (Россия – ФРГ). Драма. Реж. И.Дыховичный, опер. В.Юсов.

«Свободная от мужчин»
«Пирамида» и др. Авантюрный роман. Реж. Е.Соколов, опер. П.Серебряков.

«Убийство на Ждановской»
«Пирамида», «Ладья». Детектив. Реж. С.Мамилов, опер. В.Звонилкин.

«Увидеть Париж и умереть»
«Ибрус», «Телефильм», «Мосфильм». Драма. Реж. А.Прошкин, опер. Б.Брожовский.

«Черный квадрат»
«Шанс» и др. Политический детектив по роману Ф.Незнанского «Ярмарка в Сокольниках». Реж. Ю.Мороз, опер. Б.Новоселов.

«Я хотела увидеть ангелов»
Stargaze Pr. Inc., Screen Andel Pr. (США). Криминальная мелодрама. Реж. С.Бодров, опер. А.Родионов.

1993

«Винт»
«Ступень». Боевик. Реж. А.Казаков, опер. В.Фридкин.

«Вопреки всему»
А.К.Т. и др. Детектив. Реж. Т.Спивак, опер. А.Чардынин.

«Дорога в рай»
«Фрист» (Россия), «Ионас-Фильм», «Транс-Медиа-Фильм» (ФРГ). Ретродрама. Реж. В.Москаленко, опер. С.Мачильский.

«Маленькие человечки Большевистского переулка, или Хочу пива»
«Ренессанс», «Арк-Фильм», «Экран», «Останкино». Комедия абсурда. Реж. А.Малюков, опер. Г.Карюк.

«Настя»
«Ритм» («Мосфильм»). Лирическая притча по сказке А.Володина «Происшествие, которое никто не заметил». Реж. Г.Данелия, опер. П.Лебешев.

«Операция «Люцифер»
«Студия-С». Публицистическая драма об убийстве певца Игоря Талькова. Реж. Н.Стамбула, опер. О.Мартынов.

«Падение»
«А.И.В.КОМ», «Каскад». Политический детектив. Реж. Л.Пискунов, опер. И.Бек.

«Предсказание»
«Слово» («Мосфильм»), «Фильм пар фильм», «Орли Фильм» (Франция) и др. Триллер. Реж. Э.Рязанов, опер. В.Шувалов.

«Русская певица»
«Нордиск» (Дания), «Старлайт». Триллер. Реж. Мартен Арнфред (Дания), опер. А.Грушинский (США).

«Русский регтайм»
«Ковсаг» и др. Ретродрама. Реж. С.Урсуляк, опер. С.Козлов.

«С Новым годом, Москва!»
АРС-90, ВГИК. Камерная мелодрама. Реж. Н.Пьянкова, опер. А.Карюк.

«Серые волки»
«Союз», «Мосфильм». Политический детектив. Реж. И.Гостев, опер. В.Фридкин.

1994

«Графиня Шереметева»
«Экран», «Останкино». Телевизионная историческая драма. Реж. Т.Павлюченко.

«Дом на камне»
«Валир-Фильм». Драма по мотивам рассказа Р.Брэдбери «Отпрыск Макгиллахи». Реж. А.Хряков, опер. В.Звонилкин, Кястас Плявокас.

«Железный занавес»
Фонд Ролана Быкова, Роскомкино и др. Ретродрама. Реж. С.Кулиш, опер. В.Климов, А.Ренков.

«Лимита»
«Студия-29». Драма. Реж. Д.Евстигнеев, опер. С.Козлов.

«Любовь французская и русская»
«Аллюр три креста», «Дягилевъ центр» и др. Мелодрама. Реж. А. Александров, опер. А.Демидов.

«Мастер и Маргарита»
«ТАМП». По одноименному роману М.Булгакова. Реж. Ю.Кара, опер. Е.Гребнев.

«Незабудки»
«Ладья», Роскомкино. Ретродрама. Реж. Л.Кулиджанов, опер. А.Казаренсков.

«Никто не хотел уезжать»
«Дебют» («Мосфильм»). К/м бытовая драма. Реж. М.Крымова, опер. А.Вацура.

«Ноктюрн для барабана и мотоцикла»
«Гамс», ТД «Лукойл», ВГИК. Авантюрная мелодрама. Реж. К.Фолиянц, опер. В.Брусин.

«Письма в прошлую жизнь»
«Актер кино», Роскомкино. Эксцентрическая мелодрама. Реж. А.Аравин, опер. Ю.Любшин.

«Прохиндиада-2»
«Ленфильм», «Ладога», Роскомкино и др. Авантюрный роман. Реж. А.Калягин, опер. И.Богаев.

«Я никуда тебя не отпущу»
ВГИК. Мелодрама. Реж. Е.Тонунц, опер. Е.Соколов.

1995

«Воровка»
«Паритет», Роскомкино, «Экран», «Останкино». Комедия. Реж. В.Краснопольский, В.Усков; опер. В.Якушев.

«Дом»
«Месседж» при участии НТВ. Телевизионный сериал – кинороман. Реж. Л.Квинихидзе, опер. Е.Гуслинский,
«Дорога»
В.В.С., МИКО и др. Новелла в киноальманахе «Прибытие поезда». Реж. В.Хотиненко, опер. Г.Рерберг.
«Какая чудная игра»
Роскомкино, «Мирабель», «Круг» и др. Ретродрама. Реж. П.Тодоровский, опер. Ю.Райский.
«Клюква в сахаре»
«Мико-фильм», «А-Л» и др. Комедия. Реж. А.Крымов (Полынников), опер. С.Дворцов.
«Московские каникулы»
«Мавр», Роскомкино, ТВТ и др. Лирическая комедия. Реж. А.Сурикова, опер. В.Нахабцев.
«На углу, у Патриарших...»
«Сериал», «Останкино». Телевизионный сериал–детектив. Реж. В.Дербенев, опер. В.Брусин, В.Шевалев.
«Одинокий игрок»
«Слово», «Мавр», Концерн «Гермес». Эксцентрическая драма. Реж. В.Басов-мл., О.Басова, опер. С.Ткаченко.
«Орел и решка»
«Ритм», «Диалог Инт.» (США), Роскомкино. Трагикомедия. Реж. Г.Данелия, опер. Г.Карюк.
«Переход»
ВГИК. Новелла – дипломная работа. Реж. М.Смирнов, опер. В.Артемов.
«Прощай, Америка!»
«Мосфильм», Госфильмофонд России. Политическая драма. Реж. А.Довженко, опер. Ю.Екельчик. Фильм снимался в 1951 году, но не был завершен. Восстановлен в 1995 году.
«Трамвай в Москве»
Album Pr., La Sept Arte (Париж), Antares Film et Video (Нью-Йорк), «Курьер» (М.). Драма. Реж. Жан-Люк Леон, опер. Жан-Люк Леон, В.Пиганов.
«Ширли-мырли»
«Жанр», «Мосфильм», Роскомкино, «Тэпкобанк». Эксцентрическая комедия. Реж. В.Меньшов, опер. В.Алисов.

1996

«President и его женщина»
«Евразия». Социальная мелодрама. Реж. Е.Райская, опер. М.Соловьева.
«Научная секция пилотов»
«Импеданс», «Ритм». Триллер. Реж. А.И, опер. И.Клебанов.
«Котенок»
«Круг», Роскомкино, ВКСР. Детский фильм. Реж. И.Попов, опер. В.Фастенко.
«Привет, дуралеи!»
«Мосфильм», «Луч», Госкино России. Эксцентрическая мелодрама. Реж. Э.Рязанов, опер. П.Лебешев, В.Нахабцев.

ЭПИЗОДЫ О МОСКВЕ (В ЗВУКОВОМ КИНО)

Фильмы датированы годом завершения производства

Герои едут в Москву:

на спортивные состязания
«Однажды летом», 1936, Украинфильм, реж. И.Ильинский, Х.Шмайн
«Случайная встреча», 1936, «Рот-фронт», «Межрабпомфильм», реж. И.Савченко
«Чертова дюжина», 1961, Рижская киностудия, реж. П.Арманд
«Быстрее собственной тени», 1980, Киностудия им. М.Горького, реж. П.Любимов

получить правительственную награду; делегатом на съезд, выставку или конференцию
«Чудесница», 1936, «Мосфильм», реж. А.Медведкин
«В поисках радости», 1939, «Мосфильм», реж. В.Строева, Г.Рошаль
«Член правительства», 1939, «Ленфильм», реж. А.Зархи, И.Хейфиц
«Светлый путь», 1940, «Мосфильм», реж. Г.Александров
«Три встречи», 1948, «Мосфильм», реж. С.Юткевич, В.Пудовкин, А.Птушко
«Встреча», 1955, Киностудия им. М.Горького,реж. Т.Таги-заде
«Павел Корчагин», 1956, Киевская киностудия, реж. А.Алов, В.Наумов
«Ветер», 1958, «Мосфильм», реж. А.Алов, В.Наумов
«Тридцать три», 1965, «Мосфильм», реж. Г.Данелия
«На пути к Ленину», 1970, «Мосфильм», ДЕФА (ГДР), реж. Гюнтер Райш

выступить в музыкальной (эстрадной) программе (конкурсе)
«Веселые ребята», 1934, Москинокомбинат, реж. Г.Александров
«Концерт Бетховена», 1936, Белгоскино (Л.), реж. В.Шмидтгоф, М.Гавронский
«Волга-Волга», 1938, «Мосфильм», реж. Г.Александров
«Сказание о земле Сибирской», 1947, «Мосфильм», реж. И.Пырьев
«Джамбул», 1952, Алма-Атинская киностудия, реж. Е.Дзиган
«Сердце поет», 1956, Ереванская киностудия, реж. Г.Мелик-Авакян
«Матрос с «Кометы», 1958, «Мосфильм», реж. И.Анненский
«Человек человеку...», 1958, «Мосфильм», реж. Г.Александров
«Ехали мы, ехали», 1962, Киностудия им. А.Довженко, реж. Ю.Тимошенко и Е.Березин
«По собственному желанию», 1973, «Мосфильм», реж. Э.Гаврилов
«Концерт для двух скрипок», 1975, «Мосфильм», реж. Е.Сташевская
«Северная рапсодия», 1975, «Мосфильм», реж. Э.Абалов-Абалян

защищать Москву
«Зоя», 1944, «Союздетфильм», реж. Лео Арнштам
«Живые и мертвые», 1963, «Мосфильм», реж. А.Столпер
«За нами Москва», «Казахфильм», реж. М.Бегалин
«Яблоки сорок первого», 1969, «Узбекфильм», реж. Р.Батыров
«Дожить до рассвета», 1975, «Ленфильм», реж. М.Ершов, В.Соколов
«День командира дивизии», 1983, Киностудия им. М.Горького, реж. И.Николаев
«Экзамен на бессмертие», 1983, Киностудия им. М.Горького, реж. А.Салтыков
«Это мы, Господи...» («Ястребов»), 1990, Киностудия им. А.Довженко, реж. А.Итыгилов

увидеть Москву; для встречи с кем-либо
«Дама с собачкой», 1960, «Ленфильм», реж. И.Хейфиц
«Человек, которого я люблю», 1966, «Мосфильм», реж. Ю.Карасик
«Ради жизни на земле» (2-я серия – «Высокое звание»), 1974, «Мосфильм», реж. Е.Карелов

«Повесть о неизвестном актере», 1976, «Мосфильм», реж. А.Зархи
«Открытая книга», 1973, «Ленфильм», реж. В.Фетин
«Сергей Иванович уходит на пенсию», 1980, «Ленфильм», реж. С.Шустер
«Гулять, так гулять, стрелять, так стрелять» (новелла в одноименном киноальманахе), 1990, реж. М.Ашумов
«Ангел жатвы», 1992, Центр творческой инициативы, реж. В.Карпец
«Прощальные гастроли» (тв), 1992, **«Исповедь»**, «Экран», реж. В.Дудин
«Три дня вне закона», 1992, А.К.Т., Киностудия им. М.Горького, реж. Т.Спивак
«Маэстро с ниточкой», 1993, «Надежда», реж. Г.Реутов

выполнить секретную миссию
«Русский вопрос», 1947, «Мосфильм», реж. М.Ромм
«Игра без правил», 1964, Свердловская киностудия, реж. Я.Лапшин
«Как вас теперь называть?», 1964, «Мосфильм», реж. В.Чеботарев
«Человек без паспорта», 1965, «Мосфильм», реж. А.Бобровский
«Золотой теленок», 1968, «Мосфильм», реж. М.Швейцер
«Крах», 1968, «Мосфильм», реж. В.Чеботарев
«12 стульев», 1971, «Мосфильм», реж. Л.Гайдай
«Пятьдесят на пятьдесят», 1972, «Мосфильм», реж. А.Файнциммер
«12 стульев» (тв-сериал), 1977, «Экран», реж. М.Захаров
«Право первой подписи», 1977, «Мосфильм», реж. В.Чеботарев
«Катька и Шиз», 1992, «Курьер», «Киноконтакт», реж. Тигран Кеосаян
«Черный клоун», 1994, «Бег», реж. Б.Галкин

к Ленину, в Кремль, ЦК КПСС, министерство, по служебным делам
«Александр Пархоменко», 1942, Киевская киностудия, реж. Л.Луков
«Падение Берлина», 1949, «Мосфильм», реж. М.Чиаурели
«Сельский врач», 1951, Киностудия им. М.Горького, реж. С.Герасимов
«Коммунист», 1957, «Мосфильм», реж. Ю.Райзман
«Дорога жизни», 1959, «Казахфильм», реж. Х.Абусеитов
«Битва в пути», 1961, «Мосфильм», реж. В.Басов
«Одиночество», 1964, «Мосфильм», реж. В.Воронин
«Дорога к морю», 1964, «Мосфильм», реж. И.Поплавская
«Иду искать», 1966, «Беларусьфильм», реж. И.Добролюбов
«Эхо далеких снегов», 1969, «Мосфильм», реж. Л.Головня
«В те дни», 1970, «Казахфильм», реж. Ж.Байтенов, Цой Гук Ин
«Красная площадь», 1970, «Мосфильм», реж. В.Ордынский
«Случай с Полыниным», 1970, «Мосфильм», реж. А.Сахаров
«Седьмое небо», 1971, «Мосфильм», реж. Э.Бочаров
«Горизонты», 1972, «Казахфильм», реж. А.Машанов
«Любить человека», 1972, Киностудия им. М.Горького, реж. С.Герасимов
«Укрощение огня», 1972, «Мосфильм», реж. Д.Храбровицкий
«Выбор цели», 1975, «Мосфильм», реж. И.Таланкин
«Гражданин Лешка», 1980, «Мосфильм», реж. В.Крючков
«Клятва Джантая», 1984, «Узбекфильм», реж. А.Кабулов

учиться
«Любимая песня» («Бахтияр»), 1955, Бакинская киностудия, реж. Л.Сафаров
«Когда рядом друзья», 1956, Ереванская киностудия, реж. Г.Саркисов
«Маяковский начинался так», 1958, «Грузия-фильм», реж. К.Пипинашвили
«Маленький беглец», 1966, Киностудия им. М.Горького, «Дай-эй» (Япония), реж. Э.Бочаров, Тейноскэ Кинугаса
«Салют, Мария!», 1970, «Ленфильм», реж. И.Хейфиц
«Выбор цели», 1975, «Мосфильм», реж. И.Таланкин
«Вера. Надежда. Любовь», 1984, Киностудия им. М.Горького, реж. В.Грамматиков

Герои возвращаются в Москву, на родину:

«Победа» («Самый счастливый»), 1938, «Мосфильм», реж. В.Пудовкин, М.Доллер
«У них есть Родина», 1949, Киностудия им. М.Горького, реж. А.Файнциммер, В.Легошин
«Верные сердца», 1959, «Моснаучфильм», реж. Б.Долин
«Чистое небо», 1961, «Мосфильм», реж. Г.Чухрай
«Анютина дорога», 1967, «Беларусьфильм», реж. Л.Голуб
«Мертвый сезон», 1968, «Ленфильм», реж. С.Кулиш
«Джентльмены удачи», 1971, «Мосфильм», реж. А.Серый
«Корона Российской империи, или Снова неуловимые», 1971, «Мосфильм», реж. Э.Кеосаян
«Ирония судьбы, или С легким паром», 1975, «Мосфильм», реж. Э.Рязанов
«Выбор», 1987, «Мосфильм», «Адриана Инт. Корп.» (США), «Совинфильм», реж. В.Наумов
«Печальный рай», 1992, «Актер кино», реж. А.Красильщиков
«Лихая парочка», 1993, «Аграс-синема», реж. А.Сиренко
«Стрелец неприкаянный», 1993, «12а», Stargaze Pr. Inc. (США), реж. Г.Шенгелия

Герои покидают Москву:

отправляются в космос
«Космический рейс», 1935, «Мосфильм», реж. В.Журавлев
«Москва — Кассиопея», 1973, Киностудия им. М.Горького, реж. Р.Викторов
«Кин-дза-дза», 1986, «Мосфильм», реж. Г.Данелия

отправляются в геологическую (археологическую) экспедицию
«Неповторимая весна», 1957, «Мосфильм», реж. А.Столпер
«Неотправленное письмо», 1959, реж. М.Калатозов

«по долгу службы»; для выполнения спецзадания
«Учитель», 1939, «Ленфильм», реж. С.Герасимов

«Поезд идет на Восток», 1948, «Мосфильм», реж. Ю.Райзман
«Это начиналось так», 1956, Киностудия им. М.Горького, реж. Л.Кулиджанов, Я.Сегель
«По путевке Ленина», 1957, Ташкентская киностудия, реж. Л.Файзиев
«Рыбаки Арала», 1957, Ташкентская киностудия, реж. Ю.Агзамов
«Рядом с нами», 1957, «Ленфильм», реж. А.Бергункер
«Цель его жизни», 1957, «Мосфильм», реж. А.Рыбаков
«Люди на мосту», 1959, «Мосфильм», реж. А.Зархи
«Барьер неизвестности», 1961, «Мосфильм», реж. М.Арлазоров
«День без вечера», 1962, Рижская киностудия, реж. М.Рудзитис
«Над пустыней небо», 1963, «Узбекфильм», реж. Д.Салимов
«При исполнении служебных обязанностей», 1963, Киностудия им. М.Горького, реж. И.Гурин
«Человек, который сомневается», 1963, «Мосфильм», реж. Л.Агранович, В.Симаков
«Эскадра уходит на Запад», 1965, Одесская киностудия, реж. М.Билинский, Н.Виноградовский
«Джентльмены удачи», 1971, «Мосфильм», реж. А.Серый
«Нам некогда ждать», 1971, «Мосфильм», реж. В.Акимов
«Ты и я», 1971, Мосфильм, реж. Л.Шепитько
«Черные сухари», 1971, «Ленфильм», реж. Г.Раппапорт
«Любить человека», 1972, Киностудия им. М.Горького, реж. С.Герасимов
«Последний подвиг Камо», 1973, «Арменфильм», реж. С.Кеворков, Г.Мелик-Авакян
«Человек в штатском», 1973, «Мосфильм», реж. В.Журавлев
«Звезда экрана», 1974, Киностудия им. М.Горького, реж. В.Гориккер
«Бриллианты для диктатуры пролетариата», 1975, «Таллинфильм», реж. Г.Кромонов
«Раба любви», 1975, «Мосфильм», реж. Н.Михалков
«Вы мне писали...», 1976, «Мосфильм», реж. А.Манасарова
«Додумался, поздравляю!», 1976, Киностудия им. М.Горького, реж. Э.Гаврилов
«Желаю успеха», 1980, «Мосфильм», реж. А.Косарев
«Остановился поезд», 1982, «Мосфильм», реж. В.Абдрашитов
«Надежда и опора», 1982, «Мосфильм», реж. В.Кольцов
«Нам не дано предугадать...», 1984, «Мосфильм», реж. В.Кольцов
«Чичерин», 1986, «Мосфильм», реж. А.Зархи
«Защитник Седов», 1989, «Мосфильм», реж. Е.Цымбал
«Повесть непогашенной луны», 1990, «Слово», реж. Е.Цымбал
«Савой», 1990, «Мосфильм», реж. М.Аветиков

по личным делам
«Восемнадцатый год», 1958, «Мосфильм», реж. Г.Рошаль
«Когда деревья были большими», 1961, Киностудия им. М.Горького, реж. Л.Кулиджанов
«Впереди день», 1970, Киностудия им. М.Горького, реж. П.Любимов
«Ты — мне, я — тебе», 1976, «Мосфильм», реж. А.Серый
«В четверг и больше никогда», 1977, «Мосфильм», реж. А.Эфрос
«Странная женщина», 1977, «Мосфильм», реж. Ю.Райзман
«Дюба-дюба», 1992, АСК, «Интеркросс», реж. А.Хван
«Охота на бабочек», 1992, Франция – ФРГ – Италия, реж. О.Иоселиани
«Заложники «Дьявола», 1993, «Арк-фильм», Romana Concerti (Италия), реж. А.Косарев
«Личная жизнь королевы», 1993, «Слово», мэрия Магнитогорска, реж. В.Ахадов, З.Миршакар
«Урод», 1993, «Экран», «Караван», реж. Р.Качанов
«Агапэ», 1996, «Актер кино», Роскомкино, реж. Г.Байсак

защищать Родину
«Машенька», 1942, «Мосфильм», реж. Ю.Райзман
«Отряд Трубачева сражается», 1957, Киностудия им. М.Горького, реж. И.Фрэз
«Летят журавли», 1957, «Мосфильм», реж. М.Калатозов
«Четвертая высота», 1977, Киностудия им. М.Горького, реж. И.Вознесенский
«Нежный возраст», 1983, Киностудия им. М.Горького, реж. В.Исаков
«Наследство», 1984, «Мосфильм», реж. Г.Натансон
«Особое подразделение», 1984, «Мосфильм», реж. Г.Щукин

отправляются в плавание (путешествие); на отдых, на курорт
«Две встречи», 1932, «Межрабпомфильм», реж. Я.Уринов
«Верные друзья», 1954, «Мосфильм», реж. М.Калатозов
«Шофер поневоле», 1958, «Мосфильм», реж. Н.Кошеверова
«В свободном полете» (к/м), 1959, Московская киностудия научно-популярных фильмов, реж. М.Коростин
«Девичья весна», 1960, Киностудия им. М.Горького, реж. В.Дорман, Г.Оганисян
«Люди и звери», 1962, Киностудия им. М.Горького, реж. С.Герасимов
«Мой младший брат», 1962, «Мосфильм», реж. А.Зархи
«Полустанок», 1963, «Мосфильм», реж. Б.Барнет
«Пропало лето», 1963, «Мосфильм», реж. Р.Быков
«Три плюс два», 1963, Киностудия им. М.Горького, Рижская киностудия, реж. Г.Оганисян
«Искушение», 1978, «Мосфильм», реж. А.Поляков
«Найти и обезвредить», 1982, Свердловская киностудия, реж. Г.Кузнецов

в тайгу, в Сибирь, на Дальний Восток (по разным причинам)
«Случай в тайге», 1953, Киностудия им. М.Горького, реж. Ю.Егоров, Ю.Победоносцев
«Чук и Гек», 1953, Киностудия им. М.Горького, реж. И.Лукинский
«Следы на снегу», 1953, «Ленфильм», реж. А.Бергункер
«Упрямая девчонка», 1963, «Мосфильм», реж. В.Глазков

«Берега», 1973, «Мосфильм», реж. Е.Сташевская
«Вокзал для двоих», 1982, «Мосфильм», реж. Э.Рязанов

возвращаются домой
«Первое признание» («Любит — не любит?»), 1963, «Таджикфильм», реж. А.Хамраев
«Слепая птица», 1963, «Моснаучфильм», реж. Б.Долин
«Мать и мачеха», 1964, «Ленфильм», реж. Леонид Пчелкин
«34-й скорый», 1981, «Мосфильм», реж. А.Малюков

ФИЛЬМЫ, ГЕРОИ КОТОРЫХ НАПРАВЛЯЮТСЯ В МОСКВУ, НО В СТОЛИЦУ НЕ ПОПАДАЮТ

«Русский сувенир», 1960, «Мосфильм», реж. Г.Александров
«На полпути к Луне» (новелла в киноальманахе «Путешествие»), 1966, «Мосфильм», реж. Д.Фирсова
«Мишка на Севере», 1979, Киностудия им. М.Горького, реж. С.Шпаковский
«У матросов нет вопросов», 1980, Киностудия им. М.Горького, реж. В.Роговой

ФИЛЬМЫ НЕ О МОСКВЕ, НО ИМЕЮЩИЕ В НАЗВАНИИ КЛЮЧЕВОЕ СЛОВО, СВЯЗАННОЕ МОСКВОЙ

«Гайль Москау», 1932, Союзкино (Л.), реж. В.Шмидтгоф
«Далеко от Москвы», 1950, «Мосфильм», реж. А.Столпер
«Поезд идет в Москву» (к/м), 1955, «Союздетфильм», реж. А.Гендельштейн, Д.Познанский
«Время — московское», 1976, Киностудия им. А.Довженко, реж. Н.Ильинский
«Дорогие мои москвичи», 1982, «Узбекфильм», реж. Х.Ахмар

ГЕРОЙ ФИЛЬМА — МОСКВИЧ: ЖУРНАЛИСТ, КОРРЕСПОНДЕНТ, РЕПОРТЕР...

«Наш корреспондент», 1958, «Ленфильм», реж. А.Граник
«И снова утро», 1960, «Ленфильм», реж. Г.Казанский
«Леон Гаррос ищет друга», 1960, Киностудия им. М.Горького, «Просинекс» (Франция), реж. Марсель Палиеро
«Большая дорога», 1962, «Мосфильм», «Баррандов» (ЧССР), реж. Ю.Озеров
«Порожний рейс», 1962, «Ленфильм», реж. В.Венгеров
«Самый медленный поезд», 1963, Свердловская киностудия, реж. В.Краснопольский, В.Усков
«Строится мост», 1965, «Мосфильм», театр «Современник», реж. О.Ефремов
«Войди в мой дом», 1967, «Узбекфильм», реж. А.Кабулов
«Журналист», 1967, Киностудия им. М.Горького, реж. С.Герасимов
«Каждый день доктора Калинниковой», 1973, «Мосфильм», реж. В.Титов
«Если хочешь быть счастливым», 1974, «Мосфильм», реж. Н.Губенко
«Репортаж с линии огня», 1984, «Мосфильм», реж. Л.Сааков
«Семья вурдалаков», 1990, «АИСТ», реж. Г.Климов, И.Шавлак

Составитель Мирослава Сегида

ПРОЗА

Анатолий Макаров

ПОСЛЕДНИЙ СЕАНС

В середине 80-х я написал роман. А сочинять его сел в год Московской Олимпиады. Хорошо помню, что эмоциональным толчком мне послужила песня Владимира Высоцкого о коммунальной квартире. При словах: «Все жили вровень, скромно так, система коридорная, на тридцать восемь комнаток всего одна уборная» мне вдруг буквально в одну секунду представилась даль будущего повествования.

Я назвал его «Жилплощадь». Не только в память о первоначальном образе, вспыхнувшем в сознании благодаря Высоцкому, а потому еще, что карьера москвича да и вообще горожанина в нашей стране кажется мне бесконечной борьбой за «улучшение жилищных условий». Коммуналка, получение соседской комнаты, освободившейся «за выездом», очередь на отдельную квартиру, обмен, расселение — вот этапы этого классического жизненного пути.

Понятно, что при таком замысле не могло быть и речи о жесткой сюжетной структуре, сочинение само собою вылилось в свободную, прихотливую форму, допускающую чередование крупных и общих планов, лирические отступления, очерк нравов и чисто романтическую попытку запечатлеть безвозвратно ушедшее время.

Во время работы я ничем себя не ограничивал, льстя самому себе убеждением, что пишу неподцензурное, почти запретное произведение.

И вроде бы не ошибся, поскольку первые же, так называемые «внутренние», рецензенты издательства и журналов обвинили автора в очернении нашей советской действительности, в потакании герою-хлюпику, в самокопании и отсутствии исторического оптимизма.

Однако прошло немного времени, и под влиянием крутых общественных сдвигов бедное мое сочинение из «чернушного» и «клеветнического» сделалось едва ли не лакировочным.

«Против чего оно?» — так теперь формулировали свои претензии к автору прогрессивные редакторы.

Я в недоумении разводил руками: может быть, против несложившейся, несостоявшейся судьбы.

Так или иначе, но в конце 80-х роман был издан «Советским писателем». И даже был замечен телевизионным объединением «Экран», предложившим на его основе написать сценарий четырехсерийного фильма. Работа длилась два года, была одобрена и принята за несколько дней до того, как объединение «Экран» прекратило свое существование.

Теперь разошедшаяся тридцатитысячным тиражом «Жилплощадь» являет собой почти библиографическую редкость. Переиздать ее нет никакой надежды. Зато кое-какие не вошедшие в канонический текст страницы воспринимаются ныне как свидетельства минувшей эпохи. Судите об этом сами.

Влюблен Орехов еще не был, однако любовь уже подстерегала его за каждым углом, она уже словно в качестве предупреждения нет-нет да и накрывала его своею тенью, так августовская гроза, которая непременно разразится в Ильин день, в этом даже сомневаться не стоит, заранее застилает небесную синеву предостерегающими, хоть до поры до времени безопасными, тучами. О том, что любовь нагрянет с минуты на минуту, свидетельствовало все на свете. Иногда казалось, что она совсем уже поблизости, шаг-другой, и он столкнется с нею нос к носу, или же, споткнувшись на бегу, рухнет в расставленные ею сети, или же, распознав ее издали, помчится за ней вдогонку. Жить без любви становилось невмоготу. Особенно в тот момент, когда, получив от судьбы еще одну отсрочку, он подпадал под очередное обольщение искусства. Этим искусством чаще всего оказывалось кино. Из этого не нужно делать вывода, чтобы юный Орехов был равнодушен к книгам, вот уж нет, просто в темноте кинозала иллюзия близкого счастья достигала совершенной концентрации.

Так уж вышло, что все догадки о будущей личной жизни были сопряжены в сознании Орехова с кино. И не только с содержанием картин, с их, так сказать, любовной эстетикой, что было бы совершенно естественно и ничуть не оригинально, но и с кино в бытовом, расхожем понимании — с кинотеатрами, с теми самыми помещениями, в которых крутят фильмы. Этим самым заведениям, иногда претендующим на некий полузабытый, может быть, довоенный, нэповский, а то, чем черт не шутит, и дореволюционный шик, а чаще затрапезно простоватым, затертым чужими подошвами, как на вокзалах, Орехов не шутя был обязан своим нравственным воспитанием. Хоть они и не претендовали на это, подобно университетским аудиториям и залам с их академическими колоннами или же библиотекам, под своды которых он входил с благоговением верующего.

В кино он входил без этого священного чувства, зато с плохо скрываемым возбуждением, какое сопутствует внезапной либо заслуженной удаче. Что ж, попасть в кино да еще не на благонравно детский, а на самый что ни на есть взрослый сеанс и было в те годы удачей. Для кого угодно, а не только для невзрачного подростка, одержимого вопреки своей мальчишеской тонкошеести честолюбивыми мыслями о 'любви.

Однажды уже взрослым человеком, без трепета, а зачастую и без любопытства проходящим мимо завлекательных на европейский лад киноафиш, привыкнувшим уже к ограниченно скудному, вполне диетическому кинорациону, вхожим на различные полузакрытые ведомственные просмотры, Орехов подумал о кинотеатрах своего детства и отрочества. Вернее, спохватился, где они, куда подевались, почему не слышно теперь их громких названий, в которых некоторая гордость эпохи совмещалась с наивной величавой завлекательностью «раньшего» времени. «Экран жизни», «Орион», «Перекоп», «Арс», «Уран», «Экспресс» — когда-то эти слова были на слуху. Странно, размышлял Орехов, я хожу по тем же улицам, по каким шатался в детстве, разумеется, они перестроены, зачастую то там, то здесь обнаруживает себя какой-либо новомодный фирменный билдинг, но все же нельзя сказать, чтобы местность стала неузнаваема, по-прежнему кольцами распластались бульвары, переулки, как и прежде, то карабкаются натужно в гору, а то вприпрыжку, замысловато петляя, сбегают с горы сквозь стандартный оптимизм новизны, и если всмотреться, все же проглядывают нехитрые, до боли родные черты. Но кинотеатров нет, нет фойе с цветными витражами и с эстрадой, на которой вечерами перед сеансами выступал джаз, туманно именуемый в афише эстрадным ансамблем, нет буфета с разноцветными трубками сиропов на мраморной стойке, нет читалки с ее старомодным, отчасти даже профессорским уютом: зеленые лампы, скатерти на столах, газеты на полках — они располагались обычно под крышами, в некотором отдалении от толчеи главного фойе и публику собирали особую, ту, среди которой Орехов чувствовал себя вполне уютно, — завзятые любители политики и печатного слова.

Нет очередей, терпеливо переминающихся с ноги на ногу с раннего утра в день появления на афише нового названия. А сколько их выстоял Орехов, убегая со стесненным сердцем с уроков или же на уроки опаздывая, и на сентябрьской запоздалой жаре, и на крещенском морозе, и во время апрельской, особенно обидной слякоти и возвратного снегопада после ясных и теплых дней. Хорошо еще, если в очереди соблюдался порядок, если народ в ней подбирался приличный, к

примеру, студенты, которые при всем своем зубоскальстве и шутовстве, как правило, ценили справедливость.

Хуже всего бывало проторчать со стоическим упорством часа полтора до открытия кассы, дождаться, наконец, этого неправдоподобного уже открытия, находиться от заветного окошечка на расстоянии каких-нибудь трех-четырех метров, пересчитывать лихорадочно медяки в надежде, что дешевые билеты еще не успели распродать, и в самый последний момент быть оттесненным местной шпаной, которая имела привычку заваливаться в кинотеатр целой кодлой. По обыкновению какой-либо глотник не самого внушительного вида по нахалке лез без очереди, его, разумеется, безбоязненно пытались осадить, он немедленно поднимал «хипеж», то есть блажить принимался на всю округу, вот тут-то откуда ни возьмись со всех концов кассового зала, из всех окрестных закоулков набегала приблатненная шарага, скорая на расправу, на унижение, не только избить норовившая, это еще что, но еще «пописать», то есть порезать лицо и руки зауряднейшим бритвенным лезвием, умело зажатым между пальцев. Более грозного оружия и не требовалось. Хотя и оно могло сыскаться, например, напильник, заточенный почище любого пера, то есть «финки», самодельно изготовленной на родном токарном станке, да еще художественно украшенной наборной ручкой из цветного плексигласа.

Опаснее всего было ходить в заводские либо в фабричные клубы, помещались они неподалеку от центра в каком-нибудь глуховатом переулке или на малоприметельной улице поблизости от Садового кольца, носили то или иное славное имя московского пролетария, павшего на пресненских баррикадах, по устройству своему вполне могли потягаться с тем же «Центральным» или «Метрополем», но и славились более всего забубенными нравами своих завсегдатаев. Тут уж не только «пописать», тут и «наколоть» могли. И все же не страх настораживал больше всего во время походов, страх, он ведь, как известно, еще и волнует и притягивает, здесь же давила атмосфера безнаказанности и произвола, властно установленная окрестным хулиганьем. В ту пору оно и внешне совершенно отличалось от остальной публики, общеевропейскую, так сказать, моду, кое-как пробиравшуюся в отечество, мнимые эти урки начисто отвергали, стиляг презирали с тою же силою, что и положительные герои тогдашних фильмов, особая, бог знает кем основанная и завещанная эстетика определяла их вкусы.

Хуже этих поддельных, а может, и подлинно блатных, соблюдавших все же в соответствии со своей моралью кое-какую солидность, была их младшая смена, ровесники Орехова, шестерки, шавки, бледные до нездоровой подвальной синевы, прыщеватые, моторно-заводные, горластые, дешевым, мусорным табаком пропахшие, подобно сжатой пружине, во всякую минуту готовой распрямиться. Сидела в их нутре подворотная заносчивая агрессивность, похожая на неутолимую изжогу.

Возможную жертву они чувствовали инстинктивно, и хотя Орехов, одетый кое-как во что-то перешитое и перелицованное, сам на первый поверхностный взгляд точно такая же дворовая шавка, беспричинного злобного чувства в них не пробуждал, внутренне он содрогался от омерзения при весьма правдоподобной мысли о том, что во всякую минуту может быть зажат в угол, ощупан и обыскан потными проворными грабками с обкусанными черными ногтями. Не боль его страшила, а то, что хуже боли, сведение к нулю, потеря лица, выжигающее душу осознание того, что вся твоя лелеемая гордость, воображение твое, а также избранность, подспудно ощущаемая, все это нисколько не гарантирует тебя от унижения, насмарку идет при соприкосновении с волчьим хапком, с наглостью этого замурзанного, хрипатого самовластия.

Не из боязни, так из чувства самосохранения до́лжно было ему за квартал обходить эти клубы, но уж больно притягательны были они своим репертуаром. Там показывались фильмы, лишь изредка появлявшиеся на больших экранах, да и то как бы исподтишка, без соответствующей рекламы и без непременного анонса «В ближайшие дни смотрите...» и все такое прочее. Как говорится, спешите видеть. Впрочем, в клубах эти картины в завлекательных объявлениях не нуждались, слухи срабатывали почище всякой световой рекламы. Народ валом валил на заграничные картины, «взятые», как предваряла вступительная надпись, «в качестве трофея» во время Великой Отечественной войны. Все остальные трофеи

успели к этому времени потускнеть и поизноситься, уже не притягивали восхищенных взоров облупившиеся слегка по бокам и на крыльях «опели» и «маибахи», уже пребывали в местах не столь отдаленных оборотистые мужики, притаранившие с войны в качестве законного трофея кто чемодан наручных часов, а кто — вагон арф из опустелого оперного театра, а фильмы, вот поди ж ты, только-только оживали на пожелтевших и заштопанных кое-где клубных экранах.

И Орехов испытывал неосознанную благодарность к тому воображаемому русскому солдату, который в дымящихся развалинах Берлина или Вены, не прельщаясь шмотками из разбитых магазинов, спасал от пожара круглые железные коробки с кинолентами разных стран мира. О том, что в число трофейных попали фильмы не только немецкие со знаменитой Марикой Рокк или же австрийские с не менее известной Франческой Гааль, но еще, надо думать, и американские, просвещенный Орехов догадывался по антуражу. Он понимал, что отверженный ковбой, в незнакомой широкополой шляпе, с незнакомыми же ухватками, которые и в подходе давали о себе знать, и в манере садиться в седло, стопроцентный, как говорится, американец, и поражался тому, какое знакомое было у этого американца лицо — не по фильмам, нет, в наших фильмах преобладали артисты более красивые и более положительные, словно комсомольские работники. Но такое же выражение озабоченности и насмешки над судьбой Орехов встречал не раз у мужиков из своего двора да у тех же плотников, перебиравших перекрытия их дома.

Впрочем, таких солдатских, крестьянских лиц в трофейных картинах встречалось не так уж и много, чаще на экране сверкали улыбками белозубые красавцы в мушкетерских шляпах и в плащах, казалось, для того и созданных, чтобы картинно в них задрапироваться, чтобы, подняв полу, прикрыть лицо до самых глаз, чтобы укутать похищенную или же отбитую у похитителей благородную даму. Шпаги звенели на пожелтевшем экране, храпели лошади, вставая на дыбы, один против двоих бесстрашно бился герой, обнажив шпагу за любовь и честь, да что там двоих, против троих, четверых, против дюжины, полусотни отъявленных негодяев, наемных убийц, подкупленных блюстителей порядка. Изображение, проецируемое со старой изношенной пленки, дрожало, пересекаемое то и дело сверху донизу подобием проливных дождевых струй, боже мой, кому же это мешало?

Зал был набит битком, в духоте и в темноте, расстегнув жаркие пальто и платки стянув с головы, обитатели перенаселенных коммуналок, подвалов, превращенных в квартиры, общаг, где семья от семьи на ночь отгораживалась ситцевой занавеской, молодые вдовы, потерявшие надежду на устройство новой судьбы, парни, познавшие близость женщины где-нибудь на мешках тарного склада либо на щербатом подоконнике в укромном и пыльном черном ходу, инвалиды, отцепившие уже надоедливо брякающие медали, пацаны, раззявившие от удовольствия рты, ощущали себя обитателями замков, пассажирами дилижансов, несущихся в ночи под сводами раскидистых вязов, любимыми, ради которых назначаются дуэли в окрестностях городских башен, беспечными и веселыми удальцами, для которых нет ничего невозможного, которым все едино, что на крепостную стену забраться по веревке, что из окна красотки сигануть прямо в седло, что бочонок вина осушить одним духом, высадив из него дно об голову незадачливого врага. Старчески дрожало, похмельно мандражировало изображение, мухи будто прыгали и скакали на экране, в самый захватывающий момент рвался истертый целлулоид пленки, заставляя зал обиженно и негодующе взреветь.

После сеанса счастливый и потный народ вываливался на улицу — почему-то во всех московских киношках и клубах выход из мира грез приходился непосредственно на жуткий, вдоль и поперек изрытый двор, — улыбки пережитого счастья еще блуждали по женским лицам, мужчины деловито закуривали, как бы отрешаясь от простительных иллюзий затяжкою родимого беломора, пацаны тотчас же затевали возню, которая в их воображении в точности воспроизводила подвиги только что виденных и уже на всю жизнь любимых героев.

Года два назад и Орехов наверняка поддался бы этому искушению. Заорал бы, подражая рогу Робин Гуда или глотке Тарзана, какую-нибудь палку высмотрел бы среди строительного мусора, преобразив ее взмахом фантазии в разящую шпагу благородной стали. Теперь, однако, его воображением владели иные киногерои.

Они жили в больших городах, носили свободные светлые плащи, которые в Москве по старой памяти назывались макинтошами, ездили в длинных черных автомобилях, в шумных барах и в пустынных кафе встречались с красивыми печальными женщинами, садились напротив них за не по-русски пустой столик — только две рюмки или же два высоких стакана, — курили со значением, обменивались с женщинами вроде бы ничего не значащими, а на самом деле пронзительно поэтическими фразами, из которых явствовало, что ничего хорошего из этих встреч все равно не выйдет. И вправду не выходило, герои так и оставались одинокими, бродили по пустынным набережным и городским окраинам, иногда погибали какой-то нелепой, неоправданной смертью — от пули негодяя, зачастую даже не им предназначенной, под колесами случайного автомобиля, растаявшего в тумане...

Необъяснимое тяготение испытывал Орехов к этим людям, естественно, воспринимая их с тою же реальностью, что и соседей по дому, может быть, даже и большей, как это ни странно, потому что именно таким человеком он хотел бы стать, точнее, таким мужчиной, ироническим и грустным, носящим в груди некую незажившую рану, которая нет-нет да отзовется во взгляде или же элегантной мужской морщиной заляжет на переносице.

Такие же плащи мечтал он носить, небрежно и в то же время расчетливо подняв воротник, так же курить решил научиться, слегка сощуривая правый глаз от сигаретного дыма, и женщины ему нравились именно такие — загадочные, неуловимые, с которыми складываются непростые, неоднозначные отношения.

Как бы будущую свою жизнь проживал Орехов в темноте заплеванного подсолнуховой шелухой кинозала, лучше сказать, жизнь вероятную, ту, которую он хотел бы прожить, будь на это полная его воля, высшее же наслаждение состояло в том, что на эту якобы свою жизнь он еще к тому же и смотрел со стороны.

Вся беда была в том, что как раз на такие фильмы, в отличие от пиратских и мушкетерских, дети до шестнадцати лет не допускались. Какой идиотский формализм! Что толку из того, что Орехову было всего лишь пятнадцать, по уровню развития он опережал многих взрослых с их примитивной склонностью поржать во время любовных сцен. Сам Орехов во время этих сцен никогда не смеялся, напротив, подбирался внутренне, ощущая тот самый озноб волнения, который сопровождает прикосновение к заветной тайне. Из этого замечания можно сделать вывод, что иной раз Орехову все же удавалось проникнуть на запретный для его возраста фильм. Именно так, но каких непомерных трудов это ему стоило.

Невезение усугублялось тем, что несмотря на немалый для подростка рост, а быть может, как раз благодаря ему, вид у Орехова был в те счастливые годы крайне инфантильный. Орехов сам это сознавал, стоя перед зеркалом и уязвляя разбереженное самолюбие горькой констатацией того, как мало он похож на излюбленных своих мужественных и печальных киногероев. Еще меньшее сходство с ними и вообще со взрослыми мужчинами обнаруживали в нем билетерши, и в ответ на его заранее продуманный, полный небрежного достоинства жест — он хладнокровно и безразлично протягивал для контроля свой билет — разражались оскорбительным криком, в грудь его пихали, стараясь почему-то непременно нанести урон именно его столь явно лелеемому достоинству.

Люди этого круга — контролерши, продавщицы, официанты — с тех пор Орехов успел это заметить — допускают достоинство лишь в личностях, на их взгляд, несомненно процветающих, барственных, хамовато солидных, этой солидности они с дорогой душой готовы подчиниться, самолюбивая же корректность бедного, невидимого, никаким боком к власти не причастного человека кажется им едва ли не самозванством, во всяком случае, нахальством, достойным самого сурового отпора. Вот он его и получал. Особенно в тех случаях, когда, уразумев, что пройти на заветную картину не удастся, пытался всеми силами сохранять лицо. Это уж и вовсе был дохлый номер! Триумф нерасчетливости! В самом деле, оказавшись в положении заранее зависимом, логичнее было бы заранее приготовиться к некоторому унижению, к просительному тону себя приучить, к умильно заискивающему выражению лица. Вот этой-то житейской науки Орехов и не в состоянии был освоить. Все больше на книжно понимаемую независимость личности делал он ставку и неизбежно на этом горел.

Одно время Орехов пытался искусственными мерами добрать недостающей солидности, завязывал парижским, в своем понимании, узлом клетчатое кашне, случайно обнаруженное в нафталиновых закоулках гардероба, ушанку надвигал слегка на лоб на взрослый, опять же в собственной трактовке, манер; как-то пришло ему в голову подтемнить слегка черным карандашом весьма внятный уже пушок над губой — все эти ухищрения к удаче не приводили. Другое дело, что иной раз она сама в самый неожиданный и почти безнадежный момент попадалась Орехову в руки. Эта случилась, например, в «Ударнике», да, да, не в какой-нибудь занюханной, окраинной киношке, а в лучшем кинотеатре столицы, в странных своих пропорциях и формах сохранившем экспериментаторский дух архитектурного и прочего энтузиазма. Контролерша, стоящая в здешних высоких стеклянных дверях, лучезарными идеями Корбюзье вдохновленных, настолько привычна была к обилию народа, что не утруждала себя придирчивой подозрительностью по поводу ореховской внешности и ее соответствию возрастному цензу. Может, она просто была рассеянной и не очень-то ревнивой к своей службе теткой, но Орехову хотелось верить в особую ее проницательную доброту. Тому были свои резоны — благодаря ей он видел фильмы, под знаком которых прошла его юность. Один из них оказался впоследствии — правильнее сказать, впоследствии оказалось, что он уже был, — всемирно известной драмой на тему о потерянном поколении, вернувшемся домой с полей первой мировой войны, он принадлежал уже к кинематографической классике, не столь уж и обширной, разобранной вдоль и поперек в толстых ученых книгах — Москва об этом не имела в те годы ни малейшего понятия. Зато вопреки пословице она поверила слезам накрашенной стареющей женщины, которая в последних кадрах ленты склонялась над телом убитого неудачника, нью-йоркского таксиста и прогоревшего миллионера, очень похожего на постаревшего и поседевшего мальчика. «Кем вам приходится погибший?» — равнодушно зевая, осведомился привычный ко всему полицейский, двухметровый фараон с лицом вырезанного из полена языческого идола. «Вот этого я так и не могла понять...» — отвечала женщина, не стирая с лица краски, размытой слезами.

Москва в платках, с кепками на коленях, еще нередко шинели донашивающая, но уже и бобриковые пальтуганы с потугой на моду прикупившая, послевоенная, бывалая, все на свете повидавшая, Москва ощущала в горле знакомое першение и знакомые слезы смахивала жесткими ладонями, она, как это ни странно, сознавала, кем приходится ей теперь этот симпатичный шофер, застреленный на лестнице, похожей на ту, что ведет к ленинской библиотеке, гангстерами из промчавшегося мимо блестящего автомобиля. Своим приходится, несмотря на свой пижонский по московским меркам бродвейский галстук и пробор, слишком аккуратный для арбатского таксиста, своим, корешем, оттянувшим пехотную лямку, в окопах вшей кормившим, глохнувшим под артобстрелом, шинель кидавшим на колючую проволоку и все же не очерствевшим сердцем, не схоронившим под обломками и развалинами Европы своей живой души.

Это взрослая Москва, воевавшая или ждавшая и не дождавшаяся кого-то с войны, уже постигшая на своей, как говорится, шкуре, как скоро хмельная радость победы сменяется похмельной горькой трезвостью, но Орехов, хоть и восьмиклассник, но, в сущности, пацан, что чувствовал он, чем пленялся? А ведь пленялся, еще как! Легко теперь решить, что атмосферой сладкой заокеанской жизни, теми же длинными машинами, шляпами, надвинутыми на глаза, подпольными барами с высокими полукруглыми стойками, за которыми возвышались седовласые красавцы, похожие на послов и премьер-министров, низким волнующим стоном саксофона... Разумеется, не без этого. Однако как в мушкетерах года за три до этого, при всем очаровании их парадной мишуры, шляп, плащей, ботфортов, шпаг, ценил он тем не менее веселый дух отваги и рыцарства, так и в этой картине, помимо всех соблазнов, томил и волновал его романтизм одинокой мужской судьбы — солдатской, честной, роковой...

Орехов опять же себя воображал застенчивым внешне парнем с железными бицепсами профессионального боксера, не знающим осечки драчуном с нежным сердцем верного и несчастного влюбленного. Что-то особо притягательное мнилось ему именно в такой вот неразделенной, обманутой любви, что-то придающее

жизни острый и пряный смысл, щемящую ноту, бередящий душу мотив. Смешно сказать, несостоявшаяся, непонятая, отвергнутая любовь была в его мечтах куда как притягательнее разделенной и счастливой. Быть может, оттого, что в ней проглядывала некая незавершенность жизненного цикла, так сказать, вечная открытость финала, надежда на реванш, на благую и справедливую перемену обстоятельств. Ничего так не презирал Орехов в кино, как плоского счастья кукольно положительных героев. Они были ему просто неинтересны. Он не понимал, за что любят до зевоты оптимистичных красавцев, чья удачливая положительность уж больно смахивала на глупость. Даже любящие их женщины были ему неинтересны. А среди женщин, как уже было отмечено, странным для мальчика, непроверенным на опыте чувством отличал он не писаных холодных красавиц, каких немало было в те годы на экране, и не хорошеньких куколок, с довоенных времен не вышедших из моды, но тех, чей взгляд не прочитывался до точки, в чьей выходке и манере говорить и смотреть оставалась тайна и в то же время угадывалась судьба. Если бы знал не по годам впечатлительный восьмиклассник, сколько «надсады, смущенья и горя» примет он от этих женщин с атмосферой, к которым еще в темноте районного кинозала почувствовал смутное тяготение! Впрочем, что ж, разве бы он от них отказался, разве переметнулся бы своекорыстно к иному, более доступному и благосклонному к нему типу?..

Что-то такое он улавливал не умом, так сердцем, а точнее сказать, юным своим существом, некое новое качество, которое едва ощущалось в воздухе, но уже сулило перемены и на экране, и в жизни, и в том ускользающем, не поддающемся четкому изложению понятии, что именуется женской красотой. Все-таки немалая удача, когда просыпающиеся в тебе вкусы совпадают со вкусами века! С иной мерой правды, какая потребовалась от художников, с желанием вглядеться в тот разворошенный, неустроенный окраинный быт, с нищим его щегольством и откровенными его страстями, который кино раньше блаженно либо презрительно не замечало.

Еще с гортанным криком летал по экранам, повиснув на африканской лиане, цивилизованный дикарь Тарзан, кумир уличных пацанов и ненавистная мишень газетных фельетонистов, еще гарцевали в седлах удалые кубанские казаки, олицетворяя собой небывалый расцвет послевоенной колхозной деревни, еще щемила душу «Темная ночь» из снятых во время войны «Двух бойцов», еще заграничные фильмы вызывали представление о буржуйской роскоши, почему-то вполне допускаемой кинопрокатом, о загородных виллах, о белых телефонах, о лакированных мужских проборах, словно прорубленных топором, а Москва уже полнилась слухом о картинах, в которых заграничная жизнь была похожа на родимую нашу. Удивительно и даже пугающе похожа. Пугающе потому, что с первого взгляда она казалась привычно заграничной, чинно, по-заграничному были одеты люди, и лица у них были заграничные, в том смысле, что явно нерусские, со склонностью в южную смуглую носатость, а уж о выходках и говорить не приходится, цыганский беспардонный набег назойливо вызывали они в памяти. Однако уже через несколько минут заграничная корректность в одежде — шляпа, макинтош, гаврилон, то есть галстук — обнаруживала явную заношенность и потертость, в физиономиях незнакомого склада проглядывала родная тоска и не менее родная забубенная удаль, даже хай, который по любому поводу готовы были поднять эти люди, отдавал чем-то свойским и домашним, тем же самым скандалом на коммунальной кухне. Ни о каких замках и белых телефонах в этих картинах не могло быть и речи, жили герои, а точнее, проживали, в условиях, точь-в-точь подобных тем же послевоенным московским, в старых квартирах, набитых соседями, родственниками, беженцами, больными стариками и горластой ребятней, во дворах, обвешанных сохнущим бельем, семейными простынями, пеленками, трикотажными кальсонами и другим исподним, на ветру причудливо сохраняющим округлость отсутствующих форм. Ну, а самое главное в том, что заботы этих иностранных людей больно уж напоминали те самые, что не давали о себе забыть во всякой почти отечественной судьбе, позарез надо было раздобыть деньжат, заработать, а то и перехватить у кого-либо, занять, одним словом, выкрутиться, за детьми, отданными на попечение безжалостной улицы, не хватало времени проследить, о дочерях болела душа, раньше времени обтянувших себя узкими юбками, на высокие каблуки с горем пополам взгро-

моздившихся, и парней надо было провожать в армию, а то и вызволять со слезами и просьбами из ближайшего участка.

Любопытно, что эта самая похожесть раздрызганного быта, эта родственность хлопот и страстей, эта узнаваемость бедных праздников, радостей и обид вызывали стихийный протест у некоей части публики. Она даже оскорблена бывала по-своему тем, что нехитрый этот быт, так напоминающий ее собственный, с тазами и горшками, с уличными скандалами и супружескими изменами, становится предметом искусства да еще возводится в «перл создания», она на постановщиков и актеров негодовала, хороши тоже иностранцы, не нашли в своих полуденных странах ничего более достойного воплощения на полотне, нежели помойки да бараки. Оскорбленные в своих изысканных вкусах принадлежали как раз к числу ценителей трофейных картин и вообще довоенного зарубежного кино, с его голливудским шиком и салонными нравами, с красавцами во фраках и красавицами в бриллиантах, с дворецкими, чудаками-миллионерами и золушками-горничными, в которых влюблялись нешуточно светские львы с манерами кутил и прощелыг.

Тем не менее мало-помалу претензии доморощенных эстетов и любителей светской жизни растворились в наплыве всенародных симпатий. И не в критике тут было дело, основательно разъяснившей читающей публике природу «неореализма», а в том, что действует посильнее ученых доводов и в самых точных терминах не очень-то нуждается, — в личном отождествлении. Подобно тому как юный Орехов, притулившись на откидном стуле и вытянув от напряжения шею, воображал себя романтическим безработным, весь зрительский народ узнал себя на экране в итальянском кинонароде, еще и потому узнал, что в своих собственных фильмах пока еще запечатлен не был. В своих ему еще предстояло отразиться, не стесняясь ни ватников, ни кирзовых сапог, ни целинных вагончиков, ни коммуналок, переделанных из бывших купеческих номеров. А пока, не прельщаясь иноземной экзотикой, народ радовался обыденной правде — тяжелым рукам какого-нибудь римского работяги, отдыхающего в блаженном безделии у мраморного столика крохотной забегаловки, объятиям влюбленных где-нибудь на пустыре, не то после бомбежки образовавшемся, не то просто на незастроенной окраине возникшем, звукам аккордеона, плывущим над вечерней улицей, теплу человеческого общения, семейных очагов, дружеской улыбки, шлепка по спине: «Привет! Привет! Как дела?» Все было неизвестно и в то же время до боли знакомо, все было и так и не так, все было чужое, иноземное и одновременно кровно родимое, свое, людское.

Так вот, что касается Орехова, то он в этой безыскусной правде бедняцкого бытия находил для себя особо прельстительную романтику, с какой даже сравниться не могли в его восприятии бравурные подвиги мушкетеров или же каких-либо, бог их знает, королевских пиратов. Приятели, бывало, взять в толк не могли, какого рожна в пятый раз прется он в «Эрмитаж», чтобы посмотреть на неуклюжего и лысого французского шофера, с которым ровным счетом ничего не происходит, ну, ездит он днем и ночью по Парижу, ну, возит туда и сюда молчаливую странную девицу — впрочем, и не девицу, а молодую мать, как выяснилось, — она, видите ли, разыскивает по всему городу папашу своего внебрачного дитяти, что ж, дело вполне известное, в любом дворе расскажут вам аналогичный случай — было бы из-за чего огород городить?!

Орехов сначала пытался растолковать друзьям, чем притягивает его этот тягучий медленный фильм, в котором и в самом деле ничего не происходит, ни драк, ни погонь, ни перестрелок, он даже кое-какие слова для этого подбирал, туманные, впрочем, и косноязычные, и, в конце концов, махнул рукой. Чувства не шли в слова. Он не мог объяснить, отчего томится его душа при виде медленной, словно рассеянной реки, текущей меж забранных камнем, пологих и высоких берегов, на которых там и тут пристроились удильщики в клетчатых кепках, не выпускающие из сжатых губ тонко чадящую сигарету. Он не в состоянии был выразить связными словами, чем завораживает его житейская эта обыденность, почему все в ней — и проходной, шутливый треп в такси, и толкотня в приемной роддома, и даже профсоюзное собрание в шоферском клубе — исполнено особым смыслом, пробуждающим желание жить. Он еще не знал тогда, что это вернейший признак истинного искусства, неотъемлемое его качество, почти не принимаемое во внимание критиками и

учеными знатоками, однако ощущаемое немедленно простодушным благодарным сердцем.

Жажда жить — это ведь жажда любить, кто же с этим поспорит, особенно, если речь идет о душе юной, только-только начинающей себя сознавать, она смотрится в искусство, как в зеркало, стараясь в знакомых чертах угадать неведомую судьбу. Вот и Орехов, не признаваясь в этом самому себе и уж тем более злым на язык приятелям, бессознательно улавливал в пластике этих фильмов, в череде возникающих на полотне лиц, то озабоченных, то мрачных, то задорных и нежных, в панораме осеннего города, проступающей сквозь утренний туман, в женской улыбке, озарившей внезапно экран, какие-то неясные, но пронзительные намеки на неизбежное счастье. Быть любимым он желал больше, нежели всесильным и знаменитым. Но еще сильнее он хотел полюбить.

Костер был разложен, не хватало только искры. А ее могло занести любым ветром, ее могло высечь из распахнутой настежь души соприкосновение с любым внезапным впечатлением. Впечатление, как нетрудно догадаться, подоспело вновь кинематографическое.

Само по себе оно не было столь уж неотразимым, вкус у Орехова к тому времени сложился определенный и даже строгий, душещипательная заморская история не так уж много шансов имела ему потрафить. Она бы и не потрафила, она бы беспощадную иронию вызвала у мальчика, про себя подражающего самым язвительным рецензентам, что там, превосходившего их по части непочтительности аргументации, если бы не песни, против которых не могла устоять никакая аргументация. Где уж там... От песен этих, спустя четверть века прозвучавших однажды по радио, у Орехова мурашки пробежали по спине — хороши они были по-прежнему, ничего не утратив, в его постаревшем восприятии, страстные, нежные, искренние, вроде бы экзотичные для русского уха (в том и заключалась их особая привлекательность) и в то же время для русского сердца удивительно родные. Трудно это объяснить... Они преображали мир. Орехов слушал их и даже на двор под окном смотрел другими глазами, неведомая появлялась в нем живописность, липы заглядывали в окна, скособоченные ступени крыльца утопали в новом асфальте, кладка старой стены смотрелась изысканной фактурой, уже не только для беготни и возни годилось это неширокое пространство, не для одних лишь бабьих посиделок и пересудов, но и для заветных свиданий, для историй в романтическом духе, для жизни вдохновенной и взволнованной. Будто на экране показывали двор или на сцене.

И собственное ореховское бытие на фоне этих песен иным становилось, не на дворцовом пятачке сосредоточенным, но в целый мир обращенным, со всем на свете связанным — с политикой на первых страницах газет, с вечерним сполохом великих столиц, с башнями в средневековом студенческом городе с изумительным названием Коимбра... Хотелось жить. И глаз не отводить от певицы. Не потому, что была она небывалой красавицей, красавицы, товарки по мюзик-холльной сцене ее окружали и рядом с нею терялись, напрочь стушевывались, ибо несли свою красоту натужно и капризно, словно дорогое платье, которое не приведи господь помять или испачкать, а потому что всех вокруг она собой одаривала, похоже, ничуть этими дарами не гордясь и даже значения им особого не придавая. Талант себя не ценит — это известно. Красота может быть расчетливой, может служить лишь собственной выгоде, талант же эгоистичным не бывает, он для всех, кто оказался в поле его притяжения, он бескорыстен и выгоды не ищет, и чем меньше себя бережет, тем безотказнее действует.

Ирина Поволоцкая

МЫ СТОЯЛИ ПОСРЕДИ ПУСТЫРЯ...

Отрывок из недописанной книги

Мы стояли посреди пустыря — посреди пу́стыри возле черных после заморозков цветов чертополоха и еще зеленых, полных сил, лопухов.

Мой друг, как теперь говорят, был человеком кавказской национальности. Его невыбритое узкое лицо, голова, едва прикрытая суконной чаплашкой, руки без перчаток — так беззащитно стыли на холоде ранней московской осени. Ботинки, правда, были нездешние. Французские или даже английские, купленные во Франции, откуда он недавно вернулся.

— Знаешь, так тепло. Легко и тепло.

И переминался недоверчиво, что не жмут, с ноги на ногу. В руках он держал две сетки с коробками собственного фильма, в одной сетке — пять коробок и в другой — шесть. И то, что их было одиннадцать — не девять и не десять, — тоже мешало фильму...

Итак, мой друг был с мирного Кавказа, где немножко все друг друга не любили, но как-то жили, притерпелись, притерлись.

— Метро не надо было строить, — сожалел друг. — Садятся в метро — турки, например. Едут, едут под землей и — бац! бац! — все выходят в армянском квартале. И — бац! бац! — конечно. И опять едут назад. А потом армяне тоже едут, и вдруг на Руставели много-много армян... А с этим дурачком я еще сыграю свою игру. Он думает меня перехитрить. Он говорит со мною, а сам думает — этот скажет так! А я ему говорю другое, и он пугается. Я ему говорю — платите мне здесь! Рублями! Соберите вашу комиссию и платите. Мне ничего больше не нужно, я — там — буду жить только на свою зарплату. А моя жена сама зарабатывает. И вообще пускай наши режиссеры ставят там свои фильмы, и я называю ему всех, кого он хочет. И он радуется, все-таки дурачок! и улыбается даже, и просит свою бандершу, чтоб она принесла чай, и она приносит чай, и пирожные, и тут я, теперь я — дурачок! делаю неверный ход, то есть я говорю ему как человеку: вот, сетки с моим кино, они на полу лежат! — так я ему говорю, а мы оба пьем чай, и уже на «ты», он сам первый сказал — «ты», и я ему тоже — «ты»: слушай, говорю, ты, что мне делать с этими вот коробками, целых одиннадцать коробок! И разве товарищи мои виноваты, что связались с такими, как я, может, говорю, им заплатить... Какую-нибудь премию? За квартал! И тут он так обрадовался, что я попросил его. Плебей! Он даже порозовел от удовольствия и говорит — нет, нельзя, у нас не лавочка, у нас деньги — народные... Но я его переиграю! Все равно. А вот метро зря построили. Зачем оно? Теперь все время драки будут.

Так он стоял и говорил — и так давно это было — усталый, небритый, под медленно смеркающимся небом, и две тяжелые сетки оттягивали вниз его плечи в драповом черном пальто, в котором я помню его всегда, хотя, может, он и в другом пальто стоял.

Днем он позвонил, сказал, что зайдет. Попросил:

— Я пока положу у тебя мое кино. Пусть оно немножко отдохнет, поспит под диваном, а я подумаю, что с ним делать.

Но когда он должен был появиться, я как пролетела по длинному коридору к лифтам, и вниз — с четырнадцатого — вниз, я чувствовала, через секунду поздно будет... Он как раз вылезал из черной «Волги» с двумя своими нелепыми сетками в руках. С Гнездниковского, откуда он ехал, легко схватить такую «Волгу»...

— У тебя есть десять лишних минут? Пойдем! Тут рядом.

И мы прошли мимо милицейских постов, охраняющих посольство Великой державы от другой Великой державы, и знакомый милиционер, когда мы раздвигали доски деревянного забора, как это делала вся округа, крикнул:

— А где ваша собачка?

...И вот теперь мы стояли вдвоем посреди огороженного забором гигантского участка ничейной земли в самом центре столицы, и редкие из-за ненастного дня прохожие бежали пустырью, чтобы там вдалеке, тоже раздвинув доски, выскочить в город напротив метро или через другую дырку — к подножию гастронома. А пока мы стояли, а прохожие бежали, за эту пустырь спорили Великие державы, одной из которых она даже и принадлежала изначально, но держава претендовала на такой же жирный кусок в столице другой Великой державы, а постоянно осложняющиеся отношения не давали возможности поменяться пирогами без страха быть обманутыми жестоко и навсегда... И снесенные с лица земли московские переулки зарастали лопухами по разбитым фундаментам, и срубленные тополя поднимались свежей порослью, и грибы-шампиньоны распушали землю по бывшим помойкам, и собаки учились на пустыри носить палку, а специальный отряд морской пехоты из посольства гонял по пустыри рыжий заграничный мяч, и родная милиция завтракала по кустам, разворачивая прямо на коленях в синих бриджах толстые домашние бутерброды, и дети поднимались вместе с топольками...

Но сейчас была осень, и пустырь была в лице, то есть пустынна, печальна и одинока, потому что никакой другой пустыри не было в мире.

— Смотри, — велела я, — смотри! Только надо поворачиваться медленно-медленно, и тогда ты все поймешь. А сетки положи на землю. Ничего с ним не случится, с этим твоим кино, больше того, что случилось.

Но он с ним не расстался, стал поворачиваться вместе с оттягивающими его руки коробками, а перчатки потерял... Оставил, наверное, где пил.

От его вдумчивой покорности сердце ныло...

— Надо от реки начинать и против часовой стрелки! — но это я зря сказала: он все больше вытягивал нижнюю губу, он сам знал, как надо смотреть. Он начал круг даже правильнее, от берега реки, где справа холмами дыбился берег, а слева — поле стадиона, бурое по осени, с цветными фигурками футболистов. Дружное «а-а-а...» доносилось с поля — это зрители радовались, а за стадионом к реке шли заборы, а потом вдруг и как-то сразу вверх — в полнеба — железный каркас Совмина России, и еще одна стройка за ним — темный массив Хаммеровского центра, а по реке плыл пароходик, прочертив линию к другому берегу, где, заляпанный дождями, громоздился торт гостиницы «Украина» с мощным шпилем; его тяжелые многоступенчатые периферийные корпуса, захватывающие местность, отсюда, с пустыри, гляделись как с птичьего полета.

Такова была моя пустырь — как птица, она парила над городом.

...А город уже снесли наполовину и продолжали сносить. Ночами, сквозь сон, я слышала, как он кряхтел, стонал, еще сопротивляясь, еще живой, но уже смиряясь фатально, и подставлял под чугунные, раскачивающиеся от ярости ядра свои стены — в обоях, в штукатурке, со следами фотографий, картин и ковриков — с этими жалкими следами человеческого обустройства. «Господи! — повторяла я, — Господи!» — чувствуя ноздрями горячую гарь, смешанную с прахом и пылью, потому что огни пожаров вспыхивали над порушенными домами...

А взгляд скользил, бежал по кругу к чугунному пролету моста, от сталинских зданий бывшей Можайки к хрущевским кооперативам, которые опять сползали к реке, но и саму реку перекрывала консервная банка СЭВ. Она была всего выше, всего холоднее, всего пустее и бездомнее, она и домом не была: стены ее — окна, а окна — стены; но кирпичек гостиницы у подножия был все-таки настоящим, а не выморочным, хотя бесконечная череда машин, тормозящих у ее подъезда, казалась игрушечной, постояльцы или гости картонными, и чудом не уносил их осенний ветер, который дул все время, пока мой друг, держа сетки в замерзших руках, медленно поворачивался вслед за пустырью (о, я знала ее волшебное свойство продолжать твое движение в пространстве, обгоняя тебя!), противу часовой стрелки поворачивался к возрастающей крутизне нашего берега с золотой маковкой церкви Девяти мучеников, давшей название и самому переулку.[1] Склад был в церкви, но из-за соседства с СЭВ ее подновили кое-как, и крест, сохранившийся чудом, горел золотом, а холм все возрастал, подымался, как и переулок, — один из всех оставленный на развод, других похоронила, оплакала пустырь вместе с патриаршими фруктовыми садами, а переулок, выживший, еще горбился, пристраиваясь к бывшему Новинскому бульвару, и тут начинался бал, маскарад, сумасшедший дом, хотя до апофеоза далеко было. Каких домов тут ни понагородили, всех времен и мастей, какими крышами тут они ни выглядывали друг из-за дружки: от массивного модерна доходных домов до расставленных неприкаянно, книжицами распахнутых неизвестно зачем и на какой странице министерских многоэтажных палат, и само посольство в имперском послевоенном великолепии, но все-таки ниже дома через улицу — на-ка, империализм! Выкуси! — где продавали плюш и лук по первому этажу, а последний — подчердачный — нагло светился в ночи, как завод, бдительно наблюдая за посольским соперником, а тут и мой дом мелькнул на повороте ребристым бочком, тоже как бы невзначай обернувшийся окнами на посольство, и желтые барачные строения первых жилых конца 20-х живыми щупальцами присосались к тоже желтому забору Государственной границы с милицейской будкой, колючей проволокой и прожекторами на заборах, шарящими по неровной земле в лопухах, когда ночи темны, но и когда ночи светлы, возгорались пронзительные лучи, служба есть служба, граница есть граница, но и граница отступала, когда одиноко, как корабль, освобожденный судьбою от ампирных домишек канувшей дворянско-купеческой Москвы, звезда русского конструктивизма, печальный дом в ржавых подтеках с тюремными рамами выплывает на пустырь.

Он теснит ее угрюмым, видавшим виды бортом, таинственно скрывая нос и корму в голых тополях, и пеленки на его коммунальных балконах, и ветер тоскливо поет в снастях и трубах... Куда он идет и зачем? А пустырь, жаждущая запечатлеться в зорких глазах моего друга, неуклюже поворотилась, почва осела, и такой вздох прокатился над пустырью, такой стон — это когда Главный дом тяжелый московский небоскреб, не только пирамида, но и праздник, не только праздник, но и парад, оратория с каменными многометровыми бабами и мужиками, навалился на пустырь грудью, высоко задрав необходимый по ритуалу шпиль...

Но она — пустырь — выдержала и, вывернувшись, скользнула дальше и вниз, опять к реке, к площадке стадиона, чтобы снова взмыть над окрестностью, но прежде еще прильнуть к кудрявым козырькам крыш и горок, когда краснокирпичная Трехгорка не показалась, а колокольня Иоанна Предтечи уже воссияла...

— А-а-а! — загремело футбольное поле над еле живыми переулками холмов.

— А-а-а! — зрители возопили.

А река снова вплыла в город сквозь зарешеченное гигантскими стройками небо, и пароходик шел к чугунному мосту, тот ли, другой...

— А-а-а! — кричали.

И глаза противу воли возвращались к земле, на которой мы стояли. Чавкающей, глинистой, ждущей. Которая под ногами.

[1] *Большому Девятинскому. — Прим. ред.*

SUMMARY

Ludmila Donets. MOSCOW IN BIOGRAPHY OF A PROVINCIAL

ENQUETTE

CINEMA-THEATRE OF MY CHILDHOOD
Requested: Sergei Alimov, Michail Gluzsky, Vladimir Dashkevich, Tatyana Drubich, Michail Efremov, Alexandre Zbruyev, Armen Medvedev, Alexandre Porokhovshchikov, Michail Romadin, Alexandre Filippenko, Valery Frid, Fyodor Khitruk, Nikita Khubov, Karen Shakhnazrov

FILMS

Moscow in cinema

PARTY CARD, Ivan Pyriev
NEW MOSCOW, Alexandre Medvedkin
SKIES OVER MOSCOW, Yuly Raizman
BY YOUR DOORSTEP, Vasily Ordynsky
I WALK ABOUT MOSCOW, Georgy Danelia
THREE DAYS OF VICTOR CHERNISHEV, Mark Osepyan
THREE POPLARS IN PLUSHCHIKHA STREET, Tatyana Lioznova
RAIN IN JULY, Marlen Khutsiev
SQUIRREL OUT (PECHKI-LAVOCHKI), Vasily Shukshin
MOSCOW DOES NOT BELIEVE IN TEARS, Vladimir Menshov
TAXI-BLUES, Pavel Lungin
Films reviewed by Evgeny Margolit, Vadim Alisov, N.Syrivlya, Ludmila Donets, Alexandre Svobodin, Mark Osepyan, Alexandre Borshchagovsky, Pyotr Shepotinnik, Anatoly Zabolotsky, Natalya Balynina, Ekaterina Istomina

NAMES

R.Yurenev. THREE MOSCOWS OF ILYA KOPALIN
Moscow (1927), Rout of German Troops by Moscow (1942), The City of Great Destiny (1962) — documentaries of one of the founders of Russian school
Andrei Zorky. WHAT SHALL I TELL AS A FAREWELL?
Alexei Gabrilovich remembered as the author of films about teen's passions in after-war Moscow
Savva Kulish. MOSCOW BY THE END OF THE MILLENIUM
Director on the project 100 Films About Moscow devoted to the capital's jubilee

FROM HISTORY OF CITY

Andrei Dyachkov. MOSCOW WAS BEING BUILT NOT AT ONCE
The story of Moscow becoming metropoly
Vladlen Sirotkin. 4 TEMPLES OF SAVIOR: PATRIOTISM, RELIGION AND POLICY
A story of building of the Cathedral
Vyacheslav Glazychev. MODERATE MOSCOWISM
An intimate image of Moscow created by an architect

FROM HISTORY OF CINEMA

V.Michailov. MOSCOW HAS NEVER LIVED WITHOUT CENCORSHIP
Pioneering erotic shows in Moscow at the dawn of the century
T.Shuvayeva. MAX LINDER COMING TO MOSCOW
Silent's star visit to Moscow — documental evidence
V.Baskakov. THESE WERE HAPPY DAYS
Remembrance of Moscow Film Festival

MEMOIRS

Lev Anninsky. HOW I CREATED AN IMAGE OF FRONTIER DOG
Film critic recalls shooting of FOUNDLING in which he took part when a child
Alexei Batalov. FROM THE POINT OF VIEW OF A DRIVER
Cinema star tells of ever-changing Moscow as seen by a driver
Budimir Metalnikov. ABOUT MOSCOW — WITH NOSTALGY
Script-writer Moscovite tells of Moscow as a part of his biography
V.Chernykh. MOSCOW'S HIGHJINKS
Moscow for a newcomer — notes of the writer of MOSCOW DOES NOT BELIEVE IN TEARS

SEGIDA-INFO
Miroslava Segida presents films marked by the image of Moscow

FICTION

Anatoly Makarov. THE LAST PICTURE SHOW
How cinema moulded the generation of the 60-ies
Irina Povolotskaya. WE WERE STANDING IN THE MIDDLE OF NOWHERE
A fragment from an unfinished book of a film-maker and writer

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
УЧРЕДИТЕЛИ
Государственный комитет РФ по кинематографии (Госкино России),
Министерство культуры РФ,
Союз кинематографистов России,
Конфедерация союзов кинематографистов,
редакция журнала «Искусство кино»
ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР
Даниил Дондурей
ЗАМ. ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА
Лев Карахан
ОТВЕТСТВЕННЫЙ СЕКРЕТАРЬ
Лариса Калгатина
РЕДАКЦИЯ
Ситора Алиева
Светлана Галаган
Леонид Гурьян
Мария Доброхотова
Людмила Донец
Нина Зархи
Татьяна Иенсен
Раиса Кармазинова
Людмила Мишунина
Елена Плоткина
Наталья Сиривля
Елена Стишова
Нина Цыркун
Галина Элькина
Светлана Ярошевская
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ
Владимир Левашов
КОМПЬЮТЕРНАЯ ВЕРСТКА
Владимир Передерий
Адрес редакции: 125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9. Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51, 151-37-79
e-mail: postmaster@filmart.msk.ru
kinoart@glasnet.ru
Выход в Интернет предоставлен компанией Гласнет
ОТДЕЛ РЕКЛАМЫ: Тел.: (095) 215-20-88
Сдано в набор 7.07.97
Подп. к печати 1.08.97
Формат бумаги 70 x 100 1/16
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Академия
Печать офсетная
Печ. л. 11, усл. печ. л. 14,62, уч. изд. л. 15,8
Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92
Заказ 185
ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10
Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются
© Журнал «ИСКУССТВО КИНО», 1997
В 1997 году библиотечная подписка на журнал «Искусство кино» осуществляется при поддержке института «Открытое общество»
В номере использованы фотографии из фотоальбомов «Храм Христа Спасителя в Москве» (М., 1992), «Русская фотография» (М., 1996) и книги Ю.Лужкова «Мы дети твои, Москва» (М., 1996)

-2 ОКТ 1997
17 882
РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1997 г.
Обязательный экземпляр

ИСКУССТВО КИНО
Индекс 70402

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Расцвет отечественной анимации на закате кинематографа

«Малобюджетное кино» — за и против

Что показывают телерейтинги

Статьи З.АБДУЛЛАЕВОЙ, О.АРОНСОНА, А.АРХАНГЕЛЬСКОГО, Е.ДОБРЕНКО, В.ЕРОФЕЕВА, Н.ЗОРКОЙ, С.КУЗНЕЦОВА, И.МАНЦОВА, Л.МАСЛОВОЙ, В.МАТИЗЕНА, А.ПЛАХОВА, К.РАЗЛОГОВА, СТ.РАССАДИНА, И.РУБАНОВОЙ, А.РУТКОВСКОГО, М.ТРОФИМЕНКОВА, М.ТУРОВСКОЙ

В РУБРИКЕ «ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»

Глеб Панфилов снимает «Романовы — венценосная семья»

В РУБРИКЕ «РЕПЕРТУАР»

«МАТЬ И СЫН» Александра Сокурова
«НАРОД ПРОТИВ ЛЭРРИ ФЛИНТА» Милоша Формана
«ЗАПИСКИ У ИЗГОЛОВЬЯ» Питера Гринуэя
«КОЛЯ» Яна Сверака
«НИГДЕ» Грегга Араки
«БРАТ» Алексея Балабанова
«ШИЗОФРЕНИЯ» Виктора Сергеева

В РУБРИКЕ «ИМЕНА»

АРНОЛЬД ШВАРЦЕНЕГГЕР
ГРИГОРИЙ АЛЕКСАНДРОВ
НОРОДОМ СИАНУК

В РУБРИКЕ «РАЗБОРЫ»

Леонид Карасев. ЧТО ТАКОЕ «ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА» ТАРКОВСКИЙ — СЕГОДНЯ
Игорь Толстунов — Сергей Бодров: ПРОДЮСЕР — РЕЖИССЕР

В РУБРИКЕ «ПУБЛИКАЦИИ»

СЛАВОЙ ЖИЖЕК
АЛЕКСАНДР СОКУРОВ
УМБЕРТО ЭКО
ГЕННАДИЙ ШПАЛИКОВ
ЖАН-ЛЮК ГОДАР
МИХАИЛ НАЗВАНОВ
СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ

В РУБРИКЕ «ЧТЕНИЕ»

Валентина Малявина. УСЛЫШЬ МЕНЯ, ЧИСТЫЙ СЕРДЦЕМ!
Майкл Корда. ОСЛЕПИТЕЛЬНАЯ ЖИЗНЬ
Сьюзен Хинтон. БОЙЦОВЫЕ РЫБКИ
Генри Миллер. СЦЕНАРИЙ